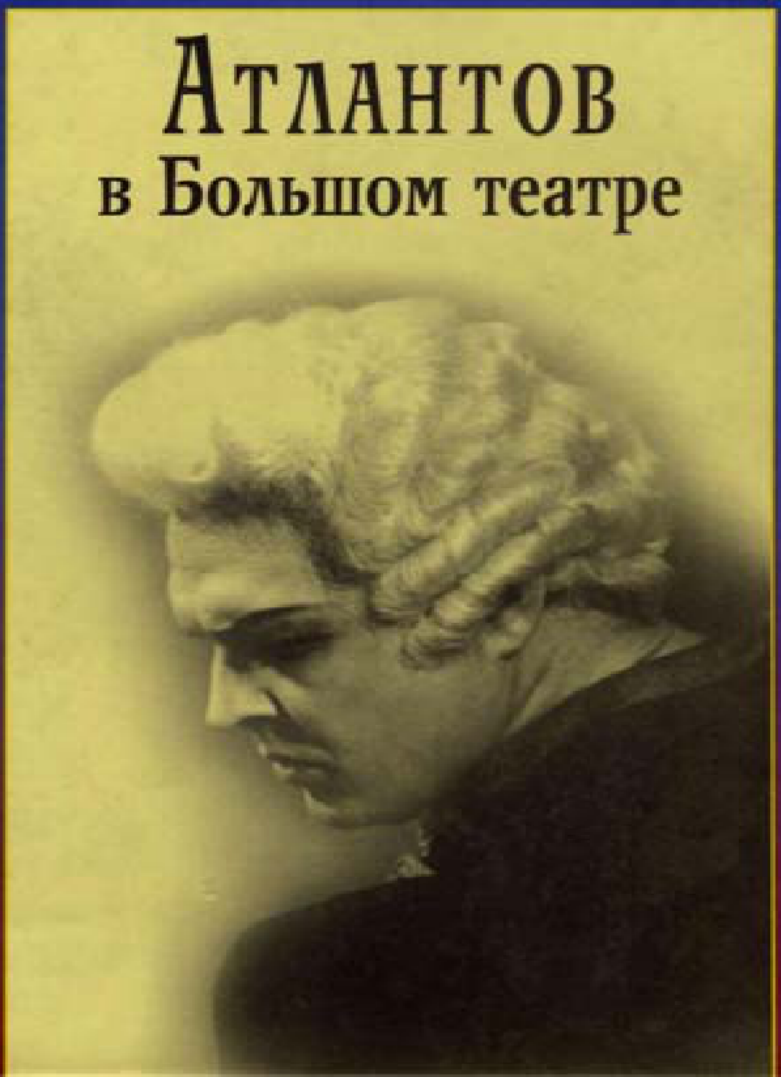
ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА

Ирина Коткина

Атлантов в Большом театре



SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Ирина Коткина
Атлантов в Большом театре
Судьба певца и Движение оперного стиля
Москва 2002
ББК85.3 К733
Разработка серии А.Парина Оформление серии З.Буттаева Для знака серии использован рисунок Е.Гинзбурга
Издатели благодарят фонд Л. Казарновской за помощь в создании книги
Информационный спонсор — радиостанция «Эхо Москвы»
Коткина И.А. Атлантов в Большом театре: Судьба певца и движение оперного стиля. — М.: «Аграф», Большой театр, 2002. - 336 с, ил.

Это первая книга о выдающемся русском певце Владимире Атлантове. Она написана Ириной Коткиной — специалистом по музыкальному театру и, в частности, по вокалу. Издание построено по интересному принципу: в каждой главе автор подробно анализирует творчество Атлантова, прослеживает все этапы его творческого пути, а затем помещает фрагменты своего разговора с певцом, в котором тот сам комментирует соответствующие события своей жизни. На каждый вопрос автора следует подробный, эмоциональный ответ певца. Такое построение придает книге дополнительное своеобразие.

В книге не только обрисован образ большого русского певца — автор-исследователь ставит и пытается решить интереснейшие и актуальные для современного музыкального театра вопросы: традиции и стили в опере, режиссура и музыкальное руководство в оперном театре, функционирование различных оперных театров мира и т.п.

Много страниц книги посвящено блестящему поколению сверстников и коллег Атлантова: Образцовой, Милашкиной, Нестеренко, Мазуроку.

В издании освещены также малоизвестные для русского зрителя и читателя страницы жизни выдающегося тенора - его выступления на лучших сценах Западной Европы и Америки.

Особую ценность книге придают глубокие теоретические познания и литературный талант ее автора И. Коткиной.

ББК85.3
ISBN 5-7784-0174-4
© Коткина И.А., 2002 © Издательство «Аграф», 2002

- Ирина Коткина
  - ПРЕДИСЛОВИЕ
  - Глава 1. ЛЕНИНГРАД
  - Глава 2. СТАЖИРОВКА В ИТАЛИИ
  - Глава 3. «ПИКОВАЯ ДАМА»
  - Глава 4. ГАСТРОЛИ 1964
  - Глава 5. НОВОЕ ПОКОЛЕНИЕ
  - Глава 6. «ТОСКА»
  - Глава 7. НЕСБЫВШАЯСЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ
  - Глава 8. «ОТЕЛЛО»
  - Глава 9. ЗА ГРАНИЦЕЙ
  - ПРИЛОЖЕНИЕ. НЕМНОГО О ПЕНИИ
  - БЛАГОДАРНОСТЬ
  - ОГЛАВЛЕНИЕ

Ирина Коткина
Атлантов в Большом театре

ПРЕДИСЛОВИЕ

Посвящается моим родителям

Эта книга началась тогда, когда Владимир Атлантов закрыл за собой дверь Большого театра. С тех пор прошло уже более десяти лет. Уехав из России, Атлантов продолжал выступать во всех ведущих оперных театрах Западной Европы и Америки, выполняя свои многочисленные контракты, и, спев последний спектакль в марте 1996 года, завершил оперную карьеру.

Но все же Большой театр и сегодня не отпускает Атлантова от себя. В этих стенах все время тревожат его имя, обращаются к нему часто и по-пустому, и эти рассказы вполне можно было бы принять за старые театральные сплетни, если бы вокруг них не трепетал по-особому воздух, позволяющий случайному слушателю вдруг понять, что Атлантов — это уже легенда, самая последняя, самая свежая легенда Большого театра. Об Атлантове здесь до сих пор вспоминают со страстью. Любя Атлантова, ревниво говорят о числе его поклонников. Восхищаясь успехами певца, осуждают узость его репертуара. Пленяясь яркой эмоциональностью Атлантова, замечают, как редко пел он в Большом в последние годы. Очаровываясь красотой его голоса, которому нет равных, и полагая в этом природное чудо, отказывают Атлантову в трудолюбии и рассуждают о том, как легко ему все давалось.

Не удивительно, впрочем, что Большой театр до сих пор не может простить Атлантову его славы. Эпизод, когда Атлантов закрыл за собой дверь театра, обещал стать поводом для сентиментальных воспоминаний, но не стал им. Напротив, он приобрел неожиданную значительность, выделился на фоне прошедшего ярко и выпукло, сделался почти что символом.

Что-то странное начало происходить в Большом с того самого момента, как он потерял Атлантова. Еще долго выходили на сцену замечательные певцы его поколения, шли оперы, поставленные специально на них, труппа пополнялась молодыми голосами, затевались новые постановки. Старшие были уверены, что им принадлежит настоящее, младшие были убеждены, что вот-вот наступит будущее. И никто не замечал, как медленно и властно тишина захватывала Большой театр, как она распространялась по коридорам, как она овладевала оркестровой ямой, как она располагалась на авансцене. Что-то сломалось в механизме смены оперных поколений, и будущее так и не наступило. Время неопределенности, время случайностей, время

оперного искусства без имен растянулось в Большом театре на десятилетие. В растерянности Большой был готов оправдывать свое положение упадком вокальной школы, бегством талантливых певцов, отсутствием материальных средств. Всем, чем угодно, только не гибелью традиции.

Традиции больше нет. На ее месте может возникнуть новое искусство, может не возникнуть ничего, а может произойти внезапное ее возрождение. Кто знает? Но сегодня история в Большом театре предстает завершенной. Русское оперное искусство за свою полуторавековую театральную историю сперва в Императорских, а потом в Большом театре знало взлеты и падения, знало необыкновенно яркий и драматичный расцвет в 40 — 50-е годы и блестящее, торжественное завершение, которое выпало на долю поколения 70-х: Атлантова, Образцовой, Милашкиной, Нестеренко, Мазурока.

За полтора столетия в русском оперном пении сменилось несколько стилей, миновало несколько эпох, но прямая линия развития оперного искусства не прерывалась вплоть до недавнего времени. Опера всегда оставалась отзывчивой к своему времени и умела средствами вокала раскрывать внутренний мир современного человека.

Атлантов был последним героем Большого, последним драматическим тенором с призванием к Большой сцене и с ее судьбой. Совсем немногие в своем пении могут отразить свое время и тем самым победить его. Атлантов — один из них. Он пришел в Большой театр последним из артистов своего поколения. С его приходом новая эпоха оперного исполнительства и новый стиль оперного пения восторжествовали окончательно.

Точно также, спустя 21 год, его уход из Большого театра стал рубежом, означавшим исчерпанность стиля и начало конца этой эпохи.

Каков был этот новый стиль пения и что такое новая эпоха оперного исполнительства?

В книге — попытка ответить на эти вопросы, то есть попытка подкараулить за невнятным столпотворением фактов и вывести на свет ту судьбу, которая соединила Атлантова и Большой театр, а потом разлучила их. Жизнь Атлантова перенесла свои сюжеты в другие театры и на другие сцены, но ощущение того, что связь певца с Большим театром глубока и определена судьбой, не дает этой связи окончательно разорваться и делает Большой театр вторым главным героем книги, отбрасывающим свою тяжелую тень на все события.

Впрочем, как справедливо считает первый главный герой

этой книги, лицо театра определяют люди, которые в нем служат, и театральная судьба — не столько действие мистических сил, сколько взаимодействие реальных обстоятельств и изменения реальных действующих лиц.

Но даже если с такой точки зрения посмотреть на путь Атлантова, он все равно не утратит своего романтического ореола. Ибо голос, доставшийся Атлантову, был выкован для поэта. Этому голосу присущи природная одухотворенность звука и несравненная красота тембра. Многие рядом с Атлантовым покажутся нищими и обделенными оперной судьбой. Кажется, что там, где распределяют жизненные жребии, Атлантова обрекли на самый счастливый. Его голос, его актерский дар, его облик, гармоничное сочетание внешних и внутренних качеств были где-то задуманы таким образом, чтобы явить на оперной сцене образ прекрасного человека. И весь творческий путь Атлантова — это изменение этого внутреннего образа прекрасного человека, оказавшегося на сцене в конце XX века — века, лишенного всякой гармонии, и в Большом театре, о гармонии позабывшем.

Эти изменения неоднозначны, они лишены обаяния простоты, они свободны от прямолинейности, как и судьба главного героя книги, как и сама опера 70—80-х годов в Большом. Только в связи с традицией русского оперного театра творчество Атлантова может быть оценено по достоинству, ибо в его пении много черт, свойственных искусству не начинающему, а завершающему.

Оперный путь Атлантова приводит желающих изучить его к тому нечеткому и волнующему рубежу, за которым современность незаметно превращается в историю. И поэтому именно сегодня особенно интересно совершить литературную прогулку вдоль оперной карьеры певца, притворяясь то поклонником музы Клио, то журналистом, с музами не знакомым.

Впрочем, вынужденное двуличие автора объясняется не только желанием обмануть строгого перевозчика и много раз побывать на противоположном берегу Реки забвения. Автор был приговорен к роли историка. Эта книга написана безнадежным не современником сценических успехов Атлантова, а человеком, который знает этого певца точно таким же, каким будут знать его через 100, через 200 лет, каким будут знать всегда. В распоряжении автора были записи, рецензии и телевизионные фильмы, то есть все то, что обычно составляет диетический рацион прожорливого воображения историка оперы.

В тот момент, когда за Атлантовым закрылись двери Большого театра, эта книга начала подыскивать себе автора. Очевидно, выбор пал на меня именно потому, что мое страстное

увлечение оперой стало ровесником этого события и поначалу откликалось только на имя Атлантова. Тайная надежда на то, что кто-нибудь напишет книгу про Атлантова, не покидала автора этих строк. На полке в библиотеке я ее сразу замечу, подойду как бы невзначай, опасливо озираясь, боясь, что кто-нибудь ее перехватит. Увы, этого так и не произошло. И такую книгу пришлось сочинять мне, глядя на своего героя грустными и верными глазами историка.

Однако на конкурсе несбыточных надежд отчего-то именно мой проект получил поддержку и мне удалось один раз услышать Атлантова в «Метрополитен Опера» в Нью-Йорке, а позже — провести две недели в Вене, когда мои вопросы со всех ног бросались навстречу его воспоминаниям.

И тем не менее автор старался быть верен методу исторического исследования, которое предоставляет надежное убежище горячей заинтересованности за спиной убедительных фактов, точных цитат и конкретных дат. Таким образом получилось, что каждая глава состоит из двух разных частей, одна написана историком, другая составлена журналистом. И, конечно, в том, что журналист иногда оспаривает выводы историка, а историк не во всем согласен с журналистом,

нет вины автора, который стремился освободить себя от груза необоснованных критических суждений, не опирающихся наличный театральный опыт.

Но главной целью, побудившей автора взяться за книгу, явилась возможность прокрутить историю назад, как кинофильм, и увидеть в обратной последовательности и с обратным смыслом тот момент, когда Атлантов навсегда покидал Большой театр, и, хоть и с опозданием на целую вечность, отменить эту бессмысленную, эту невозможную разлуку.

Глава 1. ЛЕНИНГРАД

Атлантов родился, получил музыкальное образование и начал петь в Ленинграде. Сначала была Капелла — Ленинградская Академическая Капелла имени Глинки. Она прибавила к его семи годам триста лет своей музыкальной истории. В 50-е годы нашего века Капелла была институтом строгим и архаичным, дававшим музыкальные знания, но помнившим об ином, старинном и негласном своем предназначении выпускать не просто хорошо подготовленных музыкантов, а существ особого порядка, принесенных в жертву музыке, наученных сперва нотной, а потом уж русской грамоте. На всю жизнь сохранялась потом та роскошная строгость музыкальной выправки, по которой выпускники Капеллы безошибочно узнавали друг друга.

Было что-то вызывающе несовременное в характере этого здания напротив Зимнего Дворца. Дерзостно и самозабвенно лелеяла Капелла свой хор, собирала и воспитывала для давно не существующего двора придворных певчих с той же упорной и безнадежной строгостью, с какой готовило стаи балерин Вагановское училище.

В хоре мальчиков, привычной гордости императорских столиц, Атлантов пел альтом. Капелла детство — все, без остатка, — обменивала на призвание. Потом, в Консерватории, музыкальная наука легко давалась маленьким каторжанам Капеллы. Атлантов поступил на подготовительное отделение вокального факультета Ленинградской Консерватории в 17 лет, и с этого момента небольшая ленинградская площадь, соединившая Консерваторию, Оперную студию при Консерватории и Кировский театр, стала архитектурным выражением начала его оперного пути.

— Я родился в театральной семье и вырос в театре. Мои родители были оперными певцами и пели в Кировском и МАЛЕГОТе.

— Ваша фамилия — сценический псевдоним отца?

— Нет. Когда производили в дворянство, царь предлагал фамилии. Моему предку предложили две фамилии на выбор: Фортунатов и Атлантов. У моего пращура хватило ума не взять фамилию Фортунатов. Я благодарен. Но и фамилии Атлантов я всегда стыдился, особенно в школе, когда по журналу шел первым, она мне казалась намного больше, чем я сам.

Моя мама — Мария Елизарова. Она родилась в 1897 году и училась в Смольном институте. Я родился, когда маме уже исполнилось 42 года, и был ее единственным ребенком. Пришло время, мама и папа расстались, но я никогда не чувствовал отсутствия отца. С ним мы жили параллельно, то есть на параллельных улицах, и довольно часто виделись.

Наш с мамой дом стоял на улице Софьи Перовской. Это прямо напротив Казанского собора. Сейчас улицу как-то переименовали, по-моему, это теперь Малая Конюшенная. А отец жил на улице Плеханова, чуть дальше.

У меня было блокадное детство. Мама вывозила из Ленинграда театральных детей, а когда вернулась, чтобы и меня увезти, блокада замкнулась.

Когда блокада началась, артистов переселили поближе к театру, что на Невском, над Елисеевским магазином. Это был единственный, работавший во время войны театр. Мама боялась меня оставлять дома и брала с собой на работу. Детей ели. Возила меня на саночках в этот театр. Выходя на сцену, оставляла сверток со мной за кулисами, под зорким присмотром.

Я запомнил войну. Однажды к нам прямо в квартиру залетел артиллерийский снаряд. Я помню — обвалившаяся стена и моя кровать стоит. Я помню, как люди сажали картошку. Все скверы — это были грядки. Помню, как с началом бомбежки нас всех собирали из детского сада, куда я стал ходить, когда чуть-чуть подрос, и как мы строили самолетики из лучинок в бомбоубежище. Помню мертвых людей. Сидящих и лежащих замерзших мертвых людей. И не было страшно. Мне исполнилось пять, когда блокаду сняли. Папа выжил, мама выжила, и я не умер.

После войны я жил в основном с мамой. Ее карьера к тому моменту уже заканчивалась, мамино время прошло. Она стала работать в Кировском театре вокальным консультантом. Когда я попадал с мамой в театр, то сразу же бежал в бутафорские мастерские. Тогда они находились рядом с уборными солистов. Там были шпаги, рапиры, топоры, кинжалы, кольчуги. Боже мой! Говорят, в одной из этих бутафорских мастерских нашли подлинную шпагу Суворова.

И все же я не мог подумать, что стану певцом. Я не имею привычки мечтать о невозможном. Театр был сказочным миром, существовавшим для моих родителей, куда я попадал всякий раз по счастливой случайности, не имея на то никакого права.

С шести лет я жил и учился в этакой музыкальной бурсе, в Ленинградской Академической Капелле. Меня обучали на дирижера хора.

Досталось! В детстве мне досталось! Впрочем, не одному мне, но и всем, кто в Капелле учился. Это было музыкальное училище с интернатом. У нас было больше чем по шесть уроков в день. Часов до трех — общеобразовательные предметы и музыкальные, а потом начинались индивидуальные занятия по скрипке и фортепьяно. Настоящей отдушиной в моей школьной жизни были для меня Русский музей и Эрмитаж, оказывавшие и, надеюсь, оказавшие на меня влияние. Но я признателен Капелле. Она давала очень хорошую музыкальную подготовку. Оттуда вышло много дирижеров: Китаенко, Симеонов. И педагоги были замечательные. Я до сих пор помню имена всех своих учителей, начиная с начальных классов.

В Капелле опера меня совершенно не занимала, зато интересовала география, безумно увлекали путешествия. Поэтому я два раза бегал в Америку. Тогда мне было примерно восемь лет. Второй, наиболее подготовленный и самый удачный побег закончился на Финляндском вокзале. Я не знал точно, как попасть в Америку, но чувствовал, что для начала нужно перебраться в Финляндию и что она где-то рядом. Нас туда отправляли в пионерские лагеря на лето, и мы всегда выезжали с Финского вокзала. Поймали, конечно. Не дали уйти. Так выражалось мое увлечение, так сказать, географией.

В школе у меня были самыми любимыми гуманитарные предметы: история, литература. Учился я ни шатко ни валко, не был ни среди первых, ни среди последних. У меня всякое было. Естественно, как лентяй, я не любил ни физики, ни химии, ни математики и считал это в порядке вещей. Я не любил немецкий. После войны считалось предательством делать успехи в немецком языке. Все контрольные я скатывал у будущего композитора Якова Дубравина, своего друга, который сейчас декан в ленинградском Институте Культуры.

Я до сих пор нежно люблю своих первых друзей. Это самые светлые мои человеческие воспоминания. Боже мой! Сколько мы стекол перебили зимой, после концертов хора мальчиков. Несчастные люди! Чего стоило вставить их зимой.

Учеба в Капелле — это было трудное, но веселое время, беззаботное. Тогда еще никто не отдавал себе отчета в трудностях, с которыми он столкнется. Были эти милые, наивные, нежные отношения юношеской дружбы. Один из моих друзей погиб. Остались Федя Шампал и Яша Дубравин. Редко, почти совсем не видимся.

В детстве я много читал. Близорукость я себе заработал именно чтением. Всю жизнь хожу в очках. Первая книга, которая на меня произвела впечатление (я был малышом), это «Разгром»

Фадеева. Там достаточно рискованные сцены, и мои глаза сразу сделались квадратными, уши — как у слона, все загорелось у меня и покраснело. В общем, шло естественное развитие человеческого организма. Я был очень крепкий парень. И поэтому, конечно, Мопассан. Им я зачитывался. Это какое-то сплошное блаженство и узнавание неизведанного, запретного.

В старших классах меня начало волновать то, что, с моей точки зрения, я слишком много занимался. Я находил, что такие большие учебные нагрузки — это несправедливо. У меня просто не оставалось времени на все остальное.

Как ни странно, все выпускные экзамены Капеллы я сдал на пятерки. По окончании Капеллы мы писали какую-то дипломную работу, и я продирижировал фрагментом из «Реквиема» Моцарта. Дирижирование и гармонию нам преподавал Александр Александрович Патрикеев — замечательный музыкант. Очень хорошо шло у меня фортепьяно. Мой педагог по фортепьяно — Софья Исааковна Файнштейн — считала, что мне нужно в Консерваторию именно по фортепьяно поступать.

Но получилось так, что в Консерваторию трое моих друзей поступили на дирижерско-хоровой факультет, а я один на вокальный.

— А это был ваш выбор или выбор ваших родителей?

— Нет, мой собственный. Я просто попробовал свои силы и довольно удачно. Мама знала, что я иногда напеваю, но не очень-то рассчитывала на это. Я певцом стал благодаря случаю. У нас в школе существовал класс сольного пения. Когда у мальчиков мутировал голос, в Капелле в обязательном порядке обучали петь, так же как учили игре на скрипке и фортепьяно. Там-то я впервые и услышал отзывы, что у меня достаточно заметный голос, какой-то необычный тембр, и тому подобное. Потом, в компании, когда мы болтались по городу, кто-то из друзей посоветовал: «Слушай, а чего бы тебе не пойти на прослушивание?»

Я пошел в музыкальное училище. Мне сказали: «Хорошо. Подавайте заявление, мы вас зачислим». Тут я осмелел, обнаглел прямо-таки. Неожиданно для самого себя перешел улицу и явился в дом напротив, то есть в Консерваторию. Зачем я туда пошел? Я ведь знал, что на вокальный факультет берут с девятнадцати лет. А мне в ту пору было всего семнадцать.

Но оказалось, что как раз в тот год при вокальном факультете открыли двухгодичное подготовительное отделение, куда принимали с семнадцати. Спел я старинную арию «Caro mio ben» и романс Глинки «Жаворонок». Этого хватило, меня приняли.

Поступление было для меня, как манна небесная! Подобное счастье я испытывал после, может быть, только один или два раза в жизни. Самое дерзкое, самое отчаянное мое желание осуществилось!

— В какой мир вы попали в Консерватории?

— Знаете ли, никакой особой интеллектуальной среды там не было. Но была иная атмосфера, чем в Капелле. Мне казалось, что я из темницы, очень строгой, очень жесткой, очень угнетающей человечка, — а я еще был маленьким человечком, — впервые вырвался на простор. В Консерватории я узнал, что такое свобода: свобода от лекций, свобода принадлежать самому себе, принимать решения, правильные и неправильные, но самостоятельно. В Консерватории и зародилась у меня надежда: вдруг в самом деле мой голос позволит мне петь.

Того, чему меня научили в Капелле, мне хватило на всю жизнь. Все музыкальные предметы я сразу экстерном сдал на первом курсе, что очень облегчило мою студенческую жизнь. На вступительном экзамене по фортепьяно я сыграл с преподавателем, исполнившим на пианино переложение партии оркестра, первую часть Первого концерта Рахманинова и был освобожден и от занятий фортепьяно.

Все, чем я жил в Консерватории, о чем думал, над чем трудился, что пробовал, — все это вокал. Самым любимым моим предметом, самым трудным, самым интересным, вводившим меня в отчаяние, бросавшим в пропасти, сразу стало сольное пение. А еще меня безумно привлекал предмет «сценическое мастерство» и класс камерного пения и, очень сильно уступая пению, музыкальная литература.

— Какой это был год?

— Вот смотрите... посчитаем... я поступил туда в 1957 году.

— А вы почувствовали, что началась другая эпоха?

— Эпоха чего?

— Эпоха истории.

— Нет, я просто не интересовался этими вещами. Для меня не существовало ни времени, ни улицы. Ничего я вокруг себя не замечал, потому что был по уши погружен в пение.

— А мама и папа, когда пришло время, вам ничего не рассказывали? Они ведь у вас пели в «Пиковой даме» Мейерхольда.

— Нет, да и что они мне могли рассказать? Они говорили только, что для своего времени это был необычайный спектакль, выпадавший из ряда постановок на музыкальных сценах. Мама там пела Прилепу, на итальянском языке, на подиуме. Все в свое время просто обалдели. Вот и все.

— И для вас это ничего не значило?

— Нет, ничего. Этот спектакль не был для меня вехой. Кроме того, что я знал, что папа и мама у меня певцы, я не знал ничего. Я слыхал, что ставили и «Нос» Шостаковича, и его «Леди Макбет» в МАЛЕГОТе, мама там пела. Но все это проходило мимо меня. Да, был такой Шостакович, композитор, который, как мне тогда казалось, был самым знаменитым, самым известным. Я не слышал ни о каких притеснениях. Будучи в хоре мальчиков, я участвовал в премьере оратории Шостаковича. Мы исполняли ее под управлением Евгения Мравинского в Большом зале в первый раз. Ну, естественно, я был первооткрывателем этого сочинения. Шостакович в зале сидел, разговаривал с Мравинским, и так далее. Для меня это был просто выдающийся композитор. Я в общем-то из современных только его и знал. Да, да, Дзержинского еще знал. Почему? Потому что в это время в МАЛЕГОТе поставили «Тихий Дон», и я видел этот «Тихий Дон».

— Но все же Шостакович и Дзержинский — это несколько разные по масштабу величины.

— Откуда я знал, какие это величины? Для меня оба были советскими композиторами. А какая музыка — я не знал. Да, достаточно гармоничная, прилизанная, ничего не значащая, как сейчас говорят, музыка этой «Песни о лесах» Шостаковича. Маленький я был. Сколько мне было? Господи, всего 8 или 9 лет! Я еще не понимал. А потом меня жизнь, слава Богу, с этими темами не сталкивала. Я был далек от этого.

— А Ахматова, Пастернак у вас в доме были? Вы их читали в студенческие годы?

— Нет, я прохладно относился к поэзии, тем более к современной. Для меня существуют только два поэта: Пушкин и Лермонтов. Их я много читал. Но, говорю вам, я совершенно не знал, что происходит вокруг меня, в городе, в стране. Я пребывал в каком-то необычном состоянии, в совершенно новой среде, в неизведанной и пока закрытой для меня области искусства. В Консерватории передо мной стояла четкая и ясная задача. Мне нужно было организовать и поставить на место свой голос. Для того, чтобы я мог петь, не уставая, для того, чтобы верхи перестали быть проблемой, чтобы эти ноты были не средством достижения какой-то высоты, а средством выражения. То есть надо было стать вокально оснащенным. Ничто иное меня не волновало.

Но я должен сказать здесь, что все, чего я в Консерватории добился в области вокала, я достигал самостоятельно. А наиболее значительное мое приобретение в Консерватории относится к «оперному классу», к Алексею Николаевичу Киреееву, педагогу,

оказавшему на меня самое большое влияние.

Поколение Атлантова воспитала недолгая эпоха 60-х годов, предопределившая появление новой вокальной манеры и подготовившая оперный стиль 70-х.

Несмотря на все ужасы прошедшего, несмотря на нищету настоящего, несмотря на страх перед будущим, Ленинград жил ожиданием перемен. Откуда-то пришло ощущение свободы. Некоторые и вправду сумели освободиться. Старый театральный мир Запада с новым восторгом принимал ленинградских танцовщиков, наделяя их баснословными карьерами, необъяснимой и притягательной меланхолией, а заодно — и бессмертием.

В те годы и в Ленинграде не думали о смерти. И 30-е, и войну удалось наконец обогнать, оставить позади. В первые годы жили все как будто в кредит, все никак не могли надышаться, с лихорадочной радостью оглядывались по сторонам, восстанавливали разрушенное. Раненный в годы войны Кировский театр поначалу, как к новенькому протезу, привыкал к своей полностью перестроенной сцене, но потом с неожиданной остротой ощутил призыв обновленного оперного мира, и тогда многие в Ленинграде присягнули желанию неведомых перемен.

Эта жажда, придававшая силу беглецам и внушавшая надежды остававшимся, не была в те годы явлением лишь национальным, но всеобщим, всемирным. Кажется, она была разлита в самом воздухе помолодевшего оперного мира. После войны лучшие оперные театры Европы лежали в руинах. Их временная смерть не прошла бесследно. Восстановленные к 60-м годам оперные здания, как две капли воды похожие на самих себя до войны, были уже другими, и опера в их стенах не осталась прежней. Она уже готова была узнать новые великие имена, уже запомнила, как заменить бестолковую толчею букв в греческом имени на двойное «л» в простой фамилии Каллас. Даже опера в Америке не удержалась и подчинилась охватившей Европу страсти. «Метрополитен» открыла на Бродвее новую сцену, разрушив прежнее здание и выгнав на улицу своих призраков.

Таинственным образом, миновав все границы и запреты, призыв обновленного оперного мира дошел и до Ленинграда. Подспудной потребностью того времени было создание нового оперного стиля, новых форм оперного представления, новой исполнительской манеры. Прежняя, казалось, исчерпала себя. В моду все больше входила натуральность проявлений человеческих чувств, естественная экспрессивность эмоций, откровенность страстей.

Не Кировский театр, до которого в первую очередь доходил

пафос эпохи и лишь потом — ее трепет, а Консерватория первой ощутила эстетическую потребность нового времени. Несмотря на очень регламентированную и несвободную, в сущности, жизнь, атмосфера в Консерватории отличалась от театральной. Здесь в полный голос говорили о том, о чем в Кировском только начинали шептать, здесь сбывалось то, что там только снилось.

Главное, именно в Консерватории в конце пятидесятых - начале шестидесятых годов шел процесс формирования оперного артиста нового типа, наделенного иным сознанием и свободного от груза предрассудков минувшего времени. Однако эта медленная и подспудная подготовка шла в закрытых консерваторских классах, в учебных спектаклях оперной студии и не была доступна постороннему глазу.

Совсем не случайно в воспоминаниях Атлантова имя Алексея Киреева возникает одним из первых. Режиссер и педагог, Киреев был наиболее чуток к тем изменениям, которые приносило время. Киреев не занимался со студентами вокалом, но выполнял миссию не менее важную. Прививая будущим оперным певцам свободный способ поведения в рамках оперного спектакля, он, на самом деле, формировал в них новое мироощущение.

Педагогический метод Киреева был направлен на то, чтобы раскрепостить эмоцию в своих учениках. Елена Образцова написала о том, как проходили занятия в оперном классе у Киреева: «Моя скованность совершенно пропадала с Алексеем Николаевичем, потому что он работал, вызывая в нас эмоциональные бури...

Мы могли делать все, что хотели. Когда я пела, он мне все время подсказывал мое состояние, усугублял его... Училась петь в эмоциональном накале всего существа...

...Киреев учил нас доверять эмоциям, интуиции, следовать им. Верная эмоция сама ведет: как смотреть, с какой интонацией ответить, как руки держать, как голову повернуть...

Потом с Володей Атлантовым мы пели четвертый акт «Кармен»...

Помню, Кирееву нравилось, чтобы Кармен шла и розы бы падали из ее букета, как капли крови. Сейчас увидеть такое на сцене, наверное, смешно — вкусы изменились, но тогда это производило потрясающее впечатление»*.

Таким способом Киреев стремился победить в своих учениках эмоциональную сдержанность, которую время приравняло к академизму, к неискренности. Тем самым Киреев бросал вызов основам исполнительской традиции недавнего прошлого. То раскрепощение эмоций во время пения, за которое он так ратовал, было, конечно, явлением абсолютно новым. Оно по сути

явилось синонимом свободы, той небывалой и неверной свободы, которой 60-е годы так обманули Ленинград.

* Р. Шейко. Елена Образцова. М., «Искусство», 1984, с. 69-70.

Консерватория, как и ее педагоги, как и ее студенты, в ту пору была наивна и восприимчива. Она волновалась всеми своими этажами, и сердце ее, оперная студия, билось в учащенном ритме. Киреев был легок, он много работал, он ставил «Евгения Онегина» в Коми и «Князя Игоря» в Бурятии, «Тихий Дон» Дзержинского в Новосибирске и «Семена Котко» в Кировском театре вместе с Товстоноговым. Не оседая на одной какой-нибудь сцене, карьера Киреева всегда пребывала в движении, выдавая неустроенность и азартную восторженность движений души. Домом Киреева была Оперная студия при Консерватории. Здесь пели его студенты, здесь он сам ставил спектакли, принимая радостно все обольщения времени.

Путь к обновлению оперного театра многим тогда казался очевидным. Его искали в сфере новых оперных названий, в сочинении современных опер. То, что прежде было продиктовано идеологическим заказом государства, сделалось в 60-е настойчивой потребностью всех музыкантов, всех любителей оперы. Неразборчивые надежды возлагались на оперы «Вихри враждебные», или «Мы-Земля», или «Повесть об одной любви», смущавшие театры Ленинграда пустым призраком новизны. «А как горячо проводились обсуждения новых опер!.. В этих обсуждениях принимали участие не только студенты, но и педагоги с разных кафедр. Сейчас это кажется удивительным, но, к примеру, обсуждение оперы И. Дзержинского «Далеко от Москвы» или «Бесприданницы» Д. Френкеля с приглашением авторского коллектива продолжалось по несколько часов и даже переносилось на следующий день. О посещении каких-либо других занятий в это время не могло быть и речи»*.

Киреев в оперной студии поставил оперу Мейтуса «Молодая Гвардия», но вскоре выбрал иной путь, и этот выбор очень многое определил и в судьбе молодого поколения ленинградских певцов, и в музыкальной жизни Ленинграда того времени. Одним из первых Киреев обнаружил, что ленинградское оперное будущее скрывалось в прошлом, что дорога к подлинному обновлению оперной сцены ведет не в завтрашний день, но во вчерашний.

Из-под спуда постановлений и запретов Киреев освободил Прокофьева. Из пяти опер Прокофьева, шедших в Ленинграде в те годы, четыре поставил Киреев. Позже ленинградские 60-е годы были названы кем-то из критиков «прокофьевскими».

* С. Данько. Критик перед лицом времени. «Ленинградская консерватория в воспоминаниях». Л., «Музгиз», 1962, т. 2, с. 256—258.

Но в тот момент было важно другое. Прокофьев в 60-е уже был историей. Современной и созвучной 60-м годам оказалась не столько его музыка, сколько сама культура 20-х годов, до поры позабытая, но вновь возродившаяся.

Киреев и сам был воплощением этой культуры, учеником Э. Каплана, последователя Мейерхольда, выпускником первого набора режиссерского факультета Ленинградской консерватории, организованного по идее Асафьева в русле самых современных западных веяний начала 30-х, с тем, чтобы режиссером в оперном театре был музыкант. Этот ленинградский факультет во многом противостоял московской традиции ГИТИСа и оперной студии Станиславского. В 60-е годы эти сюжеты вновь стали актуальными.

Вслед за возвращением Прокофьева сами собой, длинной и печальной вереницей, на ленинградскую сцену стали выходить и другие герои. И уже где-то снова шелестело имя Мейерхольда, предусмотрительно составленное из таких сочетаний букв, которые легче всего произносить шепотом.

Именно до конца не воплощенная творческая энергия культуры 20-х годов и питала ленинградские 60-е. Может статься, режиссерской и педагогической миссией Киреева и было воплотить нереализованный потенциал этой культуры. И Киреев осуществил ее. Он воспитал новое поколение Кировского театра, энергичное и артистичное, раскованное и свободное, умеющее постоять за себя, которому предстояло вдохнуть новую жизнь в старые спектакли. К Атлантову все сказанное выше имеет самое непосредственное отношение. Ленинград готовил Атлантову необыкновенную судьбу. Не случайно этот город всякий раз отбрасывает на рассказы Атлантова тень легкой ностальгии, будто до сих пор волнует память неосуществившимися возможностями иного сценария жизни.

Ленинград расставил на пути певца сначала в Консерватории, потом в Кировском театре людей, определивших характер десятилетия. Казалось, незаметное время суетилось вокруг этого певца с тем, чтобы он превратился в главного героя Кировской сцены. И хотя сам Атлантов отрицает то, что ощутил смутные призывы времени, его голос повиновался им и отразил их. Театральную, актерскую психологию Атлантова сформировал совершенно особый момент истории, ставший точкой отсчета

нового оперного стиля, новой исполнительской эпохи.

— Если мне что-то удавалось сделать на сцене, то, очевидно, это заслуга Киреева. Когда вы будете беседовать с Образцовой, то услышите столь же признательные слова в адрес Киреева. К нему вообще стремились попасть практически все студенты, потому что Киреев был не только режиссер, но и музыкант, блестящий пианист, человек необычайно широких, энциклопедических знаний, такта и неизмеримого таланта. Мне кажется, что Киреева просто недооценили.

Я считаю, что он был единственным гениальным режиссером в мое время в Кировском театре. Я видел его совершенно феерический спектакль «Обручение в монастыре». В Большом театре, в постановке Бориса Покровского, было совсем не то. Художник был в Питере потрясающий. А весь спектакль — как шипящий бокал шампанского. Чудесная Дуэнья была Нинель Аксючиц, лирический тенор Иван Бугаев пел Антония, Лев Морозов — Дон Карлоса, Николай Кривуля — Мендозу. Сплошное наслаждение, искры юмора! Талант удивительной легкости.

В «оперном классе» Киреева я познал азы сценического рисунка, познакомился с тем, что такое драматургия сценическая и музыкальная, получил на всю жизнь способ работы над образом.

Это способ не только как можно глубже и шире познакомиться с образом, а представить себя в обличье того персонажа, которого тебе придется исполнять.

— А без Киреева вы это не освоили бы сами?

— Не думаю. Я отдаю Кирееву должное. Казалось бы, ничего особенного в его классе не происходило. Мы, как студенты-вокалисты, обсуждали, разбирали и исполняли оперы. Алексей Николаевич хотел услышать, что мы представляем по этому поводу, заставлял нас фантазировать, развивал наше воображение. Но не только, не это главное. Он много, очень много говорил. Я не все понимал в рассказах Киреева. Когда мне не ясны были его требования, я спрашивал: «А как это выполнить?» И вот этот маленький, корявый человечек с ужасно смешной походкой показывал. Он выходил на сцену, двигался, не пел даже, а просто говорил, все время объяснял, и я вдруг начинал понимать, что стоит за теми словами, которые он произносит. Я осознавал внезапно, какие у моего героя должны быть движения, выражение лица, фигура.

Я ведь совершенно не знал, как надо двигаться на сцене, несмотря на то, что сценическому движению нас учил знаменитый Александр Пушкин, в свое время преподававший в

Вагановском училище. Но именно Алексей Николаевич Киреев приводил мое внешнее сценическое выражение той или иной роли в соответствие с моим внутренним состоянием. Именно он и сделал меня артистом. Таинственным каким-то образом вставил шестерню моей пластики в нужные пазы и сообщил движение всему механизму.

Всю партию Хозе Киреев прошел со мной, это его мне подарок. Когда я поначалу приступил к партии Хозе, то не понимал, как мне нужно ходить ногами по сцене, как у меня должны быть плечи опущены, куда мне деть руки, чтобы все было в соответствии с образом, с моим о нем представлением. Щенки легавых, вырастая, носятся как пули. А в детстве у них лапы заплетаются. Так вот и я на сцене был слепым щенком. Киреев же показывал форму. Форму, которую надо было наполнить тембром, красками тембра. Насколько человек талантлив, настолько разнообразно он и пользуется красками, которые у него есть в душе.

Я впервые увидел, как можно соединить музыку и жест. Сначала я подражал Кирееву и начинал ощущать совпадение. Мое сценическое движение стало соответствовать тому, что и как я хотел спеть. Как-то мне говорили, что я довольно естественно веду себя на сцене. Очевидно, это результат работы Алексея Николаевича Киреева.

Потом, когда начались мои самостоятельные шаги на сцене, мы стали жить в разных городах с моим учителем и я не мог к нему бегать за советом. Надо было самому делать роль в Большом театре сразу после назначения на партию. У меня ведь было не так уж много премьер. Меня вводили в уже идущие спектакли ведущие режиссеры театра. Конечно, по записям — каждая опера имела сценический клавир, где было записано точно и четко все то, что хотел режиссер-постановщик. Но наполняли эту форму мы собственным содержанием. Мне было просто, я в Консерватории был научен тому, как это делать. Не знаю, чем еще объяснить свои успехи. Один артист производит впечатление в роли, другой в ней же оставляет зал равнодушным. Я всегда работал честно, а в молодости и с большим энтузиазмом. И, наверняка, с ошибками.

Я никогда ничего не изображал на сцене, просто переносил на себя то, как бы я поступил в той или иной ситуации. Домысливать тут, я убежден, нечего. В оперной партитуре уже все написано композитором. Нужно своим певческим или артистическим обаянием, это уже зависит от даровитости, кто в какую меру одарен так называемым талантом, суметь захватить зал. Конечно, прежде чем приступить к роли, читаешь литературу, слушаешь разные исполнения, сравниваешь варианты

этой оперы у различных певцов, у различных дирижеров, и постепенно складывается то, что в конечном итоге получается у тебя на сцене. А это основное. Понимаете, этот результат зависит главным образом не от начитанности и не от наслышанности, хотя и то и другое очень важно, а от «нутра», от таланта.

— У кого вы учились в Консерватории петь?

— Заведующим вокальной кафедрой был Евгений Григорьевич Ольховский, баритон с очень ровным, свободным голосом, сделавший хорошую карьеру в ленинградских театрах. Он определил меня в класс Петра Гавриловича Тихонова, бывшего тенора с неплохим вокальным уровнем, как я теперь могу судить. В молодости он исполнял ведущие партии: Германа, Канио в «Паяцах». Я не знаю, как складывалась его карьера в провинциальных театрах, где он провел большую часть жизни. Петр Гаврилович был по-старинному добродушен, благожелателен, и сначала у меня все шло хорошо в его классе.

Со мной вместе у него занимались Коля Громов, Витя Устименко, Гена Данилов, Миша Васильев. Честно говоря, они все были такими голосистыми, такими одаренными. Когда я приходил на занятие, то всегда думал с опаской: а я-то что тут делаю, как мне удалось сюда попасть, почему меня до сих пор не выгнали? Пение всех без исключения учеников Тихонова мне казалось божественным. Потом я понял, что Геннадий Данилов, например, обладал совершенно уникальным голосом, напоминавшим голос итальянского тенора Аурелиано Пертиле по формированию и эмиссии, даже по тембру — такой был круглый, как шар, звук у него с верха диапазона до низа. А у меня был просто тенор.

— Лирический?

— Да не то слово, какой лирический. У меня ультралирический был голос. А эти голоса со мной в классе были, мне казалось, героическими, драматическими. И тогда же, в Консерватории, начались мои первые театральные впечатления.

По радио я слушал Лемешева и Козловского. Правда, на сцене я их услышал и увидел только в Москве. Конечно, у нас в Питере рассказывали легенды и какие легенды о битвах между поклонницами Козловского и Лемешева. Это была притча во языцех. Певцы эти были для меня как Эверест — так же высоки и так же далеки.

В годы моей учебы стали бывать у нас на гастролях роскошные заграничные солисты: Рудольф Францл, Николай Гяуров, Димитр Узунов, Николо Николов, приезжали Джордж Лондон, Джером Хайнц, Гарбиас Зобиан, Зинаида Палли.

Кировский стал моим родным домом, начиная с

Консерватории. С друзьями встречались по вечерам, шли «на прорыв» билетеров и дальше «рассасывались» по ярусам. Почти каждый день — в театре. Там я впервые услышал Гарбиаса Зобиана, Килико, Анджея Хиольского. Услышал, а потом и пел «Кармен» с феноменальным меццо-сопрано Зинаидой Палли.

Я ходил, слушал, смотрел, удивлялся. Жизнь моя была очень интересной в Консерватории, особенно до тех пор, пока у меня не начались вокальные проблемы да такие серьезные, что меня чуть не выгнали.

У меня голос отказывался идти кверху, не было верхних нот тенорового диапазона. Я воспринял это, как трагедию, и понял, что если не смогу преодолеть отсутствие верха, то я погиб.

— Значит у вас не было природной постановки голоса?

— Нет. У меня не было природной постановки голоса, и мое дыхание было неправильным. Если вы замечали, певцы, делающие большую карьеру, как правило, не поют в детстве и у них происходит нормальное, естественное развитие певческого аппарата, им легче начинать с азов установку певческого дыхания. А мне пришлось очень долго петь в хоре мальчиков. С шестилетнего возраста в Капелле мы все время пели какими-то вытянутыми голосами. У мальчишек ведь не было никакой постановки голоса. Нам развивали музыкальный слух, развивали интонацию, развивали музыкальность фразы. Но не было и речи о постановке правильного дыхания. Дыши, как хочешь! И навыки пения, которые были у меня для детского голоса, с которыми я пел 6 — 8 лет, перешли в мое послемутационное состояние.

— А в чем именно заключался дефект, мешавший вам брать верхние ноты?

— Я пел на поднятой гортани. Это наследие хорового пения. Я брал верхние ноты ключицами, не задумываясь о том, как это будет отражаться на моем голосе.

Проблемой был и мой небольшой голос. После ломки голос сделался довольно низким, несмотря на то, что до мутации я пел альтом, а не дискантом. Альт у мальчика — залог высокого голоса в будущем. Но я думал, что у меня — не тенор, а баритон. А когда начал заниматься профессионально, оказалось, что по масштабу, по силе звуковой волны мой голос — тенор, но не очень сильный, лирический. Меня же всегда тянуло на драму. Надо было думать о том, каким образом развить интенсивность звучания. И очень не сразу я довел голос до состояния, которое давало мне возможность петь любые драматические партии.

Я понимал, что если я не устраню свои недостатки, то мне придется опять переходить на хоровое отделение или становиться дирижером хора, потому что делать сольную карьеру я не мог.

Единственное, на что я мог рассчитывать, — это быть в хоре театра. Я достаточно музыкален, могу вести группу теноров за собой. Все-таки я занимался с шести лет, быстро учу, правильно интонирую. Откровенно говоря, я настолько любил пение, то есть сам процесс звукоизвлечения, что я думал: «Господи, мне бы хоть в хор попасть, на сцену! Это уже было бы счастьем». Но я не мог смириться с неудачей.

— А каким именно способом вы стали бороться со своим вокальным недостатком?

— Сначала, когда я совсем не знал, что мне делать с моей гортанью, я просто подбородком ее опускал. Я нагибал голову, прижимал челюсть, обнажая нижние зубы, и таким образом опускал гортань. Но у меня сперва ничего не получалось.

Дело дошло до того, что меня вызвали к завкафедрой и сказали: «Еще один семестр с такими результатами и, Атлантов, к сожалению... Либо мы вас отчисляем, либо... Но вряд ли у вас получится...» Вот тут-то и наступил для меня мрак и ужас. Я стал пробовать различные способы улучшения этого верхнего регистра. Сам. Что я только ни делал, чего я только ни придумывал! Педагог мой мне бессилен был помочь. Он говорил то же, что и вся вокальная кафедра. То есть молчал.

Здоровый мужик, здоровый мужик... По фигуре я был похож тогда ну не на Шварценегера, но на атлета, я приходил домой и плакал. Просто плакал от бессилия.

Мама все видела и пробовала со мной заниматься. Она была замечательным педагогом, какие-то советы мне давала. Но что-то я как-то к этим советам... То ли я не понимал их тогда, то ли я считал, что мой организм особый. Я отдавал себе отчет о привычке моей гортани к звукоформированию, основываясь на несчастном опыте пения в хоре мальчиков, но не знал, как это исправить. И никто не знал.

В общем, работа моя была отчаянной, страшной, со слезами, с падениями, с взлетами. Я занимался дома, сам, когда мама была на работе, чтобы она все это не слышала. Просто орал изо всех сил разными способами, то есть пробовал все места в своем голосовом аппарате, чтобы определить, куда там что воткнуть, чтобы получилось именно так, как должно быть. Делая упражнения, я выстраивал свой голос, выстраивал место, помещение для него.

И вот в момент отчаяния, беспросветного отчаяния, я наткнулся на книжку, в которой был описан метод вокальной тренировки Карузо.

— Это была книжка 1935 года «Искусство пения и вокальная методика Карузо» в изложении двух авторов Фучито Сальва и

Бейера.

— Не помню, по-моему, это было скорее дореволюционное издание на русском языке. Прежде всего я обратил внимание на упражнения на «у». Чтобы установить гортань в правильное положение, или в оперном просторечии «кадык» на верное место, я сначала пел на букву «у» быстрые упражнения: ноны (нона — это октава плюс секунда) от до до до октавы и ре, потом до, до, и от до до ля, а потом — эти же быстрые упражнения на все гласные. При этом формируется наиболее правильное и наиболее естественное положение гортани для звукоизвлечения.

Года через два после моей консерваторской «трагедии» у меня, наконец, кое-что получилось! Я прошел через слезы, через отчаяние, через Бог знает что. Сперва, когда я попробовал делать упражнения на «у», были лишь отдельные моменты правильного попадания, счастливого попадания в нужное место, счастливого запоминания этого места. Я старался их зафиксировать. Для этого нужно было иметь очень хорошую память — мышечную и особенно слуховую. Их обязательно нужно развивать.

— Вас все-таки не выгнали из Консерватории?

— Нет. Когда встал вопрос о моем исключении с факультета, я уже начал кое-что понимать. И минимальные, еле заметные положительные результаты у меня, благодаря Карузо, появились. В этот момент кафедра приняла решение перевести меня от Петра Гавриловича Тихонова в класс Натальи Дмитриевны Болотиной. Она — драматическое сопрано, пропевшая в Кировском театре весь крепкий репертуар.

Ее муж был в свое время очень популярным в Ленинграде оперным певцом. Павел Петрович Болотин пел баритоном. Я его впервые услышал в Троекурове в «Дубровском». Я Болотиных слышал уже в Кировском театре, а раньше они выступали и в Кировском, и в МАЛЕГОТе. У двух театров была одна оперная труппа. Потом она разделилась, и Наталья Дмитриевна осталась в Кировском и пела вместе с мужем. Хочу сказать, что это была женщина удивительной доброты, мягкости и интеллигентности. Я не знаю, на чем основывалась ее вера в меня, но она дала мне возможность продолжить мои поиски, не навязывая свой метод обучения. Благодаря мягкому, чуткому, ну просто замечательному отношению этой женщины, у меня оказалось время и я «дозанимался» до того, что меня оставили в Консерватории.

Почти год я не появлялся в классе у своего педагога. Ну а когда свободное плавание в Консерватории началось, к вокальным проблемам прибавились проблемы человеческие, проблемы общения с людьми, проблемы пола, естественно. Для

меня ведь абсолютно новым было общение с девушками. Я до семнадцати лет вообще не видел девушек. Вы можете себе это представить? До семнадцати лет! Капелла была закрытым музыкальным заведением, где учились одни мальчики. Девочек вообще не было! А вокруг были нормальные школы, где мальчишки и девчонки учились вместе. Я даже и говорить-то с девушками не умел. В Консерватории я совершенно обалдел, что вокруг столько девушек. Я и предположить не мог, что их бывает так много.

Я быстро сообразил, что голос — это одно из средств, которое способно привлечь женское внимание. И, может быть (хотя сейчас я уже не помню тот ход своих мыслей), именно стремление понравиться в первую очередь сказалось в моем желании улучшить голос, поставить его так, чтобы он приобрел силу оружия. Оттого-то у меня и появилось упорство, упрямство и, пожалуй, даже одержимость в занятиях вокалом. Таки добился!

В юности мне очень понравился чувственный тембр, и я стал стараться, чтобы в моем голосе появился секс. Я страстно хотел, чтобы возможность производить сексуально окрашенный звук жила вместе со мной, чтобы она всегда была под рукой и я мог вытаскивать ее из моего вокального арсенала, когда захочу.

— Это, действительно, так важно для вас?

— Для меня? Это важно не для меня, а для вас, для тех, кто меня слушает. Мысль сделать свой голос максимально сексуальным впервые открылась мне после фильмов с Марио Ланца. Он ласкает голосом. Не руками, а голосом. Я вам говорю не о плотском сексе, а о сексе вокальном, духовном, если хотите. Чтобы понять, что это такое, послушайте, сколько страсти, сколько нежности и секса, именно настоящего секса, у Титта Руффо, у Джино Бекки. Очень много секса у Титто Гобби. У него не было колоссального вокального материала, но он умел его подать. Если бы у него секса в голосе не было, он бы был просто средним певцом. У Пер-толи столько страсти в голосе! В женских голосах — у Каллас, Тебальди.

— Мне казалось, что ваш тембр очень чувственен от природы, что это естественное и почти неосознанное вами свойство голоса. Оказывается, это не так и вы выработали такой тембр специально. А как этого добиться?

— Если петь бездумно, то это просто звукоизвлечение, а не опера. Пение — процесс физиологический, но осмысленный. Я не люблю пения без мысли. Оно никогда не будет чувственным, никогда.

Сначала я контролировал свое пение мозгами. Добивался путем бесконечных проб, исполняя десять вариантов одной и той

же фразы и оценивая на слух, сексуально ли это звучит, да не сексуально даже, а, я бы сказал, неотразимо, покоряюще.

А потом иногда совершенно неожиданно на сцене рождалась новая интонация, рождался смысл. Вдруг происходило какое-то озарение, и я находил не то что новую краску, а вообще новый смысл фразы. Увы, так происходит не часто! Я пропел на сцене 35 лет, не знаю, сколько спектаклей спел. Но мне самому принесли удовольствие или даже наслаждение не больше 20-30 спектаклей.

— Карузо говорил, что пение — очень приятный процесс.

— Да, физиологически приятный. Особенно верхние ноты. Просто с ума сойти! Это как,., как... Даже не знаю, с чем сравнить. Это победа, просто победа, виктория! Я не могу тут ни прибавить, ни убавить.

— А вам не кажется, что намеренно чувственное пение с элементами секса несколько перекрывает подтекст, то есть то, о чем, собственно, поешь? Что вы, увлекшись этими сладостными переливами, пропускаете самое важное?

— Зачем? Нет. Это только одна из ипостасей. Отсутствие секса в голосе — большой минус. Но это не значит, что он — основное. Я не всегда пользовался такой краской, она не всегда являлась основным средством моего воздействия, если таковое было. Нет, нет. Есть масса тонких вещей, из которых сливается воздействие голоса. Это воспитание, начитанность, эрудиция.

— А что же девочки?

— Какие девочки? Ах, девочки... Стали присутствовать в моей жизни, когда я понял, какое оружие — пение, голос. В Консерватории я познакомился со своей первой женой. Но наш брак распался. У меня есть дочка и внук. А моя счастливая судьба — это Тамара Милашкина. Какие у вас еще есть вопросы?

— А кто из знаменитых впоследствии певцов учился с вами?

— Я учился вместе с Женей Нестеренко, с Леной Образцовой. Она была на другом курсе, но мы с ней встречались на занятиях сценического мастерства, в «оперном классе» у Алексея Николаевича Киреева. Там мы с Леной приготовили последнюю сцену из «Кармен».

— Как же закончилась в Консерватории ваша борьба с собой?

— В конце концов я докатился до того, что спев на переходном экзамене на 4 курс, я сделался достопримечательностью Консерватории, знаменитостью можно сказать. Слухи о моем удачном экзамене разнеслись во все музыкальные театры. Директор Мариинского театра Коркин как-то встретил мою маму и предложил: «Марья Александровна, я узнал, что у вас сын поет, слышал хорошие отзывы о нем, говорят, у него есть голос. Давайте-ка его к нам на пробу!»

Как только мама мне это сообщила, у меня внутри все и оборвалось. От страха. Страх этот я не преодолел перед сценой по сию пору. Не преодолел! Я нашел силы его скрывать, я научился не теряться от ощущения ужаса. Этот ужас сценический, кромешная штука такая, непередаваемая. Но тогда деваться мне было некуда, и в назначенный день мама меня взяла за руку и повела. Это было весной. По-моему, в мае. Вышел я на открытую и пустую сцену Кировского театра и спел.

— Синодала?

— Нет-нет. Синодала я тогда не пел, из-за Синодала меня вышибли из театра. А при поступлении я пел Германа «Прости небесное созданье», пел из «Тоски» «Таинственна гармония» и арию Хозе «Видишь, как свято». Тембр голоса у меня в ту пору слегка изменился. Он из крепкого лирического стал переходить в спинтовый, но все еще, конечно, оставался по сути лирическим.

Видимо, спев, я был в таком состоянии, что директор спросил у мамы, как она мне потом рассказывала: «Можно ли с ним разговаривать откровенно?» И только получив утвердительный ответ, сказал: «Молодой человек, ко мне в кабинет!»

Я, как во сне, зашел к нему, но вижу, что это не провал, уже ощущаю. Какие-то капилляры в моем теле, какие-то клеточки мне подсказали это. И директор подтвердил: «Молодой человек. Так вот. Я вас принимаю в театр. Вы будете получать 150 рублей. Когда вы найдете себя внутренне подготовленным к роли, которую выберете, вы мне скажете, мы вам дадим репетицию — оркестровую, сценическую, и вы будете петь. Но я бы хотел, чтобы вы как можно чаще бывали в театре, на всех оперных спектаклях». Я пролепетал какую-то благодарность.

Потом я стал ходить в театр. Там был, был, был, был и, не знаю отчего, выбрал Синодала. Видимо потому, что Синодал — это невысокая партия, недлинная партия, а я этого боялся.

Стали мне давать уроки сначала, потом дирижеру я все сдал, назначили оркестровую. Все нормально, спокойно, все артисты вокруг меня в костюмах, по сто раз пели этого «Демона». Сцена пустая, вот ужас, абсолютно пустая сцена и деревянные выгородки. Тут вот какая-то скала. Отсюда он выходит, тут он стоит, тут он ложится, тут он что-то поет и туда он уходит. Загримировали меня. Дали вот такую вот папаху, саблю, какой-то палаш настоящий, таких в театре ни-

когда и не было, откуда-то с фронта что ли принесли. Черкесску одели, бурку какую-то. Кошмар какой-то!

Но я до сих пор не знаю, отчего... Может быть, от страха. А может быть, я был нездоров, а я не знал еще, что это значит.

— Провалились?

— Нет, да нет, я не провалился. Я вышел, спел… Но спел так себе… Не сказать, чтобы плохо… Но после того, как я пел при приеме в Мариинку, это было просто на среднем уровне.

Потом, когда я со сцены ушел, мне сказали, что я к суфлеру обратился весьма раздраженно: «Вы что, все время будете со мной разговаривать?» Он мне сказал: «Я не разговариваю, это слова вашей партии». И тогда я ответил не без гордости: «Спасибо. Я партию знаю наизусть». Вот так!

Надо сказать, что именно в это время, в июне или в июле, балет Мариинки выезжал на гастроли. И на этих гастролях Рудик Нуреев остался работать за границей. А в те времена было принято за такое снимать головы. Директора Коркина сняли с работы. Меня принимал именно он, и после его ухода у меня начались нелады с администрацией. Она не скрывала своего отношения ко мне, что, может быть, сочеталось с честолюбием других артистов. Я был каким-то лишним в театре.

Вышло так, что с новым начальником я поругался. В театре был заведующий режиссерским управлением, который позволил какое-то резкое, грубое высказывание в мой адрес, а я находился среди артистов и, естественно, ответил ему прямо, очень непосредственно. Когда сместили Коркина, этот зав. режиссерским управлением на время стал заведовать оперной труппой и вообще театром. И вот после своего несчастного «Демона» я как-то прихожу в театр, подхожу к доске, где висят расписания, приказы… Ну и там висит все, что полагается.

Убрали меня из театра, и начался пятый курс, оказавшийся для меня наиболее значительным в начале карьеры. Тогда-то я и спел свои первые настоящие роли в Оперной студии при Консерватории.

Какой это был зал! У меня просто нет слов. Прежде это была итальянская опера, которую сами итальянцы и построили: с зеркалом во всю стену зрительного зала, с ложами, облицованными специальным деревом для лучшей акустики. А для потолка было привезено из Венеции особенное стекло. Был там не глухой потолок, а звонкий хрустальный купол. Итальянская опера, одним словом.

Мне было 22 или 23 года, когда я спел три партии, одну за другой, в очень короткий период времени: Ленского, Альфреда и Хозе. Я имел тогда первый театральный успех и понял, что могу быть настоящим оперным певцом. Конечно, успех растет не на пустом месте. Вы знаете, сколько консерваторий было в Союзе? Знаете, сколько театров? Знаете, сколько человек каждый год кончало консерватории и музыкальные училища? Тьма! А становились заметными солистами единицы. Я убежден, что все

зависит от воспитания, от того, как человек себя ведет, как он поворачивает голову, словом, от определенных врожденных способностей и адской работы.

Удача — это труд и везение. Я просто трудяга. Я решил, как будет, — и вперед, шашки наголо, в плен не брать, назад не отступать. Наверное, мое достоинство в умении концентрировать все силы на чем-то одном. А кроме того, не забывайте, что я пришел в оперный мир уже очень музыкально подготовленным. Я с шести лет трублю в музыке. К моменту поступления в Консерваторию у меня уже была развита не только очень хорошая музыкальная память, но и музыкальный вкус. То, на что у других уходило очень много времени, занимало у меня гораздо меньше благодаря той счастливой случайности, что я в музыке с шести лет. Поэтому-то я и говорю, что моя жизнь — это сплошное везение.

— А вы помните ваш первый спектакль, самый первый?

— Да. Это был «Евгений Онегин». В Питере проходил какой-то городской фестиваль, в котором участвовали творческие вузы, в частности Консерватория делала молодежный спектакль. Я попал в хор в оперу «Евгений Онегин». В ту пору я еще был студентом, кажется, второго подготовительного, нет-нет, уже первого курса Консерватории. Когда на мне был грим, когда я костюм надел в первый раз, я трепетал, вибрировал. Станцевал какой-то вальс, то ли мазурку с какой-то девочкой на балу у Лариных.

Потом поднялся занавес, хор поклонился. Это был мой первый поклон на сцене. Счастлив был, конечно, безумно: костюм, грим, сцена, рампа. Тот первый выход на сцену в хоре для меня так и остался — самым-самым. И ощущение, что вот оно, начинается! Наконец-то, наконец-то, я выйду на сцену в гриме и костюме! Это чувство осталось со мной и по сей день. Тогда мне было 20 лет. Так я попал на сцену. Очень просто. У меня все и всегда в жизни происходило очень просто.

— А какой спектакль был первым, когда вы уже стали солистом?

— Тоже «Евгений Онегин». Я был Ленским. Я вообще не верил, что спою. Все было, как в тумане. Костюм и грим у меня был тогда самый традиционный, постановку эту я видел много раз. Но когда мне пришлось петь самому, я все увидел как будто впервые и только одна мысль стучала в голове: «Мать честная, допеть бы мне до конца спектакля!» Я думал, что мне голоса не хватит.

Вообще, чтобы понять, как партия устраивается в моем певческом организме, я ее выучивал и пел подряд, сцену за

сценой, залпом все свои куски: арии, речитативы, дуэты без партнеров, сжимая четыре акта в 20-30, 40-50-60 минут. И это мне давало представление о моих вокально-физических возможностях. Если у меня не выходило сразу, но я чувствовал, что в перспективе роль может получиться, я над ней работал, спрессовывая партию в один кусок времени. Я всю жизнь потом готовил свои роли именно так.

Когда я учил Ленского по своей спрессованной технологии, мне иногда удавалось допеть до конца, а иногда у меня голос садился. Я был и боязлив, и смел одновременно: боязлив потому, что не знал, хватит ли мне голоса, и смел потому, что все-таки решился.

Я помню, что мамы в тот вечер в зале не было. Я ее практически никогда не пускал на свои спектакли. Иначе мне пришлось бы волноваться и за себя, и за нее. Ярче всего мне запомнились именно мои ощущения.

На сцену выйти всегда страшно. А тут у меня просто ватные ноги были. Но тем не менее трусцой я выкатился. Картина была не самая яркая по свету: не бал у Лариных, не греминский бал, а сад. И все-таки я был моментально ослеплен огнями рампы и не видел ничего, ни дирижера, ни партнеров. Дирижер, очевидно, был тоже из студентов. И оркестр там, кажется, тоже был. Но я этого не помню.

— А Ольга?

— Ольга была. Была, была, это я заметил. Сначала Ольга вышла, потом образовалась Татьяна, сгустилась из темноты. Я даже слышал шаги Онегина, который вошел за мной. Я на все смотрел как-то со стороны. Это, мол, не со мной происходит. Это «он». Вот пусть «он» там и срывается, петухи дает.

— И давал «он» петухи?

— Нет. Это все у «него» прошло. Вообще, конечно, петухи я давал. Нормально. Тенор без петухов — это не тенор. У нас в Консерватории бытовала очень мудрая фраза: «Там, где петух, там правильная нота». Я все-таки спел тогда свой первый спектакль верно от первой до последней ноты. Но потом дня на два, на три у меня голос совсем сел. Я не мог говорить, не знаю отчего. То ли от волнения, то ли от перенапряжения.

— Вторым спектаклем была «Травиата»?

— Да. Когда я пел Альфреда в «Травиате», мне уже стукнуло 23 года. Я очень хорошо запомнил свою Виолетту. Она была постарше меня. Ее исполняла Кира Изотова, замечательная певица. Сейчас — профессор в Консерватории. Она рискнула, будучи концертной и камерной певицей, спеть такую сложную оперную партию. Кстати, в спектакле Консерватории была

открыта очень высокая стретта, которую поет Альфред во втором акте. Но ничего, я с ней справился нормально.

«Кармен» в первый раз я спел в Мурманске. Это моя первая гастроль. Летел я в Мурманск на самолете и думал, что умру от страха. Хвост у самолета стоял на колесе на земле, как у бомбардировщика. Вдоль фюзеляжа не сиденья, а лавки. Как я благодарил Бога, когда этот самолет сел. Для Мурманска наше выступление было событием необычайным. В студии при Консерватории пели не только такие, как я, — студенты-выпускники, но и настоящие профессиональные артисты, которые там служили, как в обычном театре. Поэтому вокруг нас было все, как полагается: ажиотаж, внимание, не достать билетов. Ничего удивительного! Публика ведь везде одинакова: и в Вене, и в Мурманске. Опера не элитарна, она принята всеми.

Я очень хорошо запомнил одну из своих первых Кармен. В первом спектакле ее пела артистка театра Консерватории, а во втором — студентка. Мне кажется, что она же пела Ольгу в моем первом «Онегине». Или... Нет.

Ее звали Тамара Глинкина. Какая у нее была экспрессия в голосе! Она пела с таким трепетом, с такой эмоциональностью!

Вообще Хозе я исполнял очень много в молодости. Возвратясь из Мурманска, я пел в «Кармен» на гастролях в Баку. Потом я спел Хозе в Кировском театре.

В самом конце моей учебы в Консерватории я участвовал во II конкурсе Глинки. Мне бы и в голову не пришло ехать на этот конкурс в Москву. Конкурсы я не любил. Просто мне в Консерватории сказали: «Ты едешь, и все». И я поехал. Для меня, конечно, это было ново. Шел 62-й год, мне было всего 23 года. Москва, волнение и все такое прочее. Конкурсы дают много хорошего. Последствием моего участия в конкурсе всегда был качественный рывок вперед. Надо было работать над программой, над произведениями. Сначала был широкий круг этих произведений, а потом отбиралась уже собственно конкурсная программа.

Помню, что на конкурсе Глинки моя программа состояла из романсов и пели мы под фортепьяно. Председателем жюри на конкурсе был ректор Московской консерватории Александр Свешников. Премию дали выпускнику Московской консерватории Юрию Мазуроку, мне и Марку Решетину.

— Мазуроку, что, дали первую премию, а вам вторую?

— Не было первой премии на конкурсе. Ему дали тоже вторую. Но зато мне не дали первую! Хотя говорили, что это обсуждалось.

Первый тур проходил в Малом зале Консерватории, а второй

— в Большом. Там мы проводили какое-то ночное время, выделенное на репетиции: в 9, в 10, в 11 часов вечера слушали друг друга. Юра замечательно пел.

А после этого конкурса начались концерты. Вдруг мне стали звонить и предлагать выступить и в Большом зале Консерватории, и в Малом зале Ленинградской филармонии. Я не отказывался. А потом, отчасти благодаря победе на конкурсе, произошло главное в моей жизни событие — прием в Кировский театр.

В Кировском театре я утвердился в профессии, понял, чего могу достичь. Неправда, будто к аплодисментам не привыкаешь. Привыкаешь, привыкаешь. Они даже перестают быть нужными. Я обратил внимание на своих коллег. Для них это уже не ново. Когда аплодисментов было мало, вот тогда это являлось предметом особого отношения, а так...

Сколько у меня было спектаклей неинтересных, просто плохих. Боже ты мой! Человек живет. Он выходит на сцену в разном состоянии. Но есть уровень, ниже которого ты просто не имеешь права опуститься.

Я никогда не думал о том, чего я достиг. Достойную карьеру просто сделал. Вот и все. «Есть такие, как мы, есть и хуже нас», — так говорит Наташа Ростова. Но несмотря на то, что некоторые мои спектакли были просто неудачными, выходя на сцену, я стремился сделать все как можно лучше. В этом смысле отношение у меня было предельно честное.

Я любил и буду любить Ленинград, умру с этой любовью. Я обожал Кировский театр до последнего дня моей работы, проводил там все время. Я попросту существовал там, жизненно осуществлялся в пространстве, которое называется театр.

В 1963 году Атлантов поступил в Кировский театр. В то время туда приняли много молодежи. Старые спектакли, набравшиеся новых музыкальных сил, ожили.

Они очень долго существовали, те спектакли, в которых выступал молодой Атлантов. В 60-е годы «Кармен», «Травиата» и «Онегин» пустили мощные корни, вросли в Кировскую сцену. За десятилетия в постановках проявилась рутина, появилась неподвижность, их давно перестали принимать всерьез. К ним привыкли, как привыкают к собственному отражению. Ленинградцы были озадачены, когда в эти спектакли вошли молодые голоса так, как если бы однажды привычное отражение в зеркале вдруг помолодело. Удивление авторов передалось их рецензиям и дошло до нас: «В этот вечер с первых тактов музыкального вступления (дирижер С. Ельцин), а затем с первых музыкальных фраз певцов между исполнителями и залом установился тот драгоценный контакт, в атмосфере которого

только и могут возникать подлинные шедевры искусства и исполнительского мастерства.

Молодые артисты... поняли, что таит в себе особенная, «прозрачная» тишина зрительного зала. И Ковалева (Виолетта), и Атлантов (Альфред), и Дегожский (Жермон) показали нам, как свежо и сильно может звучать в общем-то запетая опера, как может она волновать зрителей, если только исполнители по-настоящему живут на сцене и, конечно, по-настоящему поют...»*

В «Травиату» и «Евгения Онегина», поставленные режиссером Шлепяновым, учеником Мейерхольда, вдруг явилась утраченная тонкость и неуловимая лирическая грусть. И стало ясно, как они были легки тогда, в 1945 году, и что означала эта особенная ленинградская легкость в год, когда в Большом театре воз-

водили монумент «Ивана Сусанина» и подобного ожидали от Кировского театра.

* Б. Иконников. «Зал аплодирует молодости». «Ленинградская правда», 24 декабря 1964.

В этой ленинградской лирике было много патетики. Так Ленинград исподволь отстаивал право на собственную театральную судьбу, так он противостоял Москве. И это подспудное противостояние Большому театру, которому Кировский во всем должен был подражать, и составляло тайное содержание жизни ленинградской оперы.

В 60-е все отчетливей в спектаклях Кировского театра стала звучать одна тема: освобождение. Освобождение театральной истории от забвения, освобождение от необходимости слепого подражания Большому, освобождение эмоций на оперной сцене от скованности и любых сдерживавших прежде пут и, наконец, освобождение Ленинграда от тягостного и страшного груза прошлого.

Именно на долю молодого поколения солистов выпало обнаружить скрытый пафос старых спектаклей. Оказалось, что эти архаичные постановки, выражавшие эстетику, с которой боролись новые режиссеры, содержат тот же призыв к отстаиванию собственной ленинградской художественной судьбы, что и новые оперы.

Для Кировского театра долгие годы восстановление старых спектаклей было тем единственным оружием, которым он тайно оборонялся от железной воли государственного заказа. Спектакль «Кармен», в котором Атлантов исполнял Хозе, был поставлен Смоличем в МАЛЕГОТе в 30-е годы. На Кировской сцене его возобновили в 1956 году. Атлантов спел в нем в 1963. Можно

представить себе, как архаично и вместе с тем как многозначительно выглядела тогда эта условная постановка.

Впрочем, об условном театре в Ленинграде помнили всегда. Традиция живого условного театра, начало которой в Мариинке было положено Мейерхольдом, продолжала существовать в его учениках и после смерти учителя и, что удивительно, в лице людей, никогда Мейерхольда не знавших, но так или иначе продолжавших его дело. Идеи, которые он не успел осуществить, воплощались на всех оперных сценах города, и дух его покоя не знал...

То, что происходило в оперной жизни Ленинграда, не могло оставить Москву безучастной. Одного за другим героев Кировской сцены она забирала в Большой театр, но их место занимали новые, и опасная живая жизнь оперы не прекращалась ни на минуту.

Восстановление старых спектаклей, наполненных молодой энергией, давало театру возможность пересмотреть свое прошлое, победить его. Именно с ним Кировский театр вел бесконечные диалоги голосами молодых солистов, именно от него и мечтал освободиться, обрекая искусство молодых певцов на рефлексию, которой оно не знало, которая была чужда ему.

Урок возрождения прошлого был быстро пройден, и очень скоро пространство старых постановок стало тесно молодым силам. Уже тогда для молодежи театра, в чьем творчестве главная тема времени воплотилась ярче всего, освобождение было мифом, не способным ни вдохновить, ни увлечь. У новых артистов не было счетов с прошлым, их молодые жизни еще не научились оглядываться назад, а внутренняя свобода изначально была присуща им. Фактически, уже в середине 60-х годов будущее Кировского театра и нарождавшегося там нового стиля было предрешено.

Даже новые спектакли, даже премьеры здесь шли в зачет истории. Оперу «Сила судьбы» Верди - единственный новый спектакль, в который вошел Атлантов в Кировском театре, — поставили в 1963 году в честь столетнего юбилея петербургской премьеры этой оперы. Партию Альваро Атлантов с успехом спел на гастролях в Москве, выучив ее сразу по возвращении с итальянской стажировки.

— Как много сложных спектаклей вы пели в начале карьеры?

— В Кировском театре я спел всего несколько спектаклей. Первым был Ленский, потом Альфред, потом Хозе. Мои персонажи появлялись в том же порядке, что и в Консерватории. А Синодала я так и не спел. Наверное, в виде протеста я этого делать не стал. Но, что важно, в Ленинграде я подготовил и

впервые спел Германа и Альваро в «Силе судьбы».

— Вашей первой ролью в Кировском театре был Ленский?

— Да, Ленский. И, знаете, моим последним спектаклем в Большом театре тоже был «Онегин». Мне было как-то безумно жаль Ленского. Несправедливость, неудача, глупый случай, недоговоренность, бестактность и холодность Онегина... Два слова, и вы поймете друг друга. Словом, я не хотел, чтобы Ленский погибал, поэтому и не отпускал его от себя. Сказать по чести, я на Ленского иначе настраивал голос. Я собирал его. Это не был вполне драматический звук. Одно дело, когда поешь Германа и Хозе. Для них нужен один голосовой объем, объем вокального столба, для Ленского — другой. Но в сцене ссоры я давал себе волю, что называется «брал на клык». К драматическим партиям я тяготел всегда. Но всегда старался в тех лирических партиях, которые я пел, подчеркнуть драматическое начало. И наоборот. В драматических — лирику. Например, когда я пел Альфреда, духовный накал персонажа через голос я выражал в третьем и четвертом акте. Второй мне не нравился. Он был не в моей природе. Первый по предпочтению шел после третьего и четвертого.

Я точно не помню, в какой момент своей карьеры я стал отказываться от лирических партий. Ленского я пел в Вене еще в 1994 году.

Знаете, я так много пел Ленского за свою жизнь, что не припомню... Все же, наверное, это было в Кировском театре. В сцене дуэли Онегина с Ленским пистолет у Онегина на нескольких спектаклях кряду не стрелял. Мне приходилось падать замертво с большим удивлением в душе. Моя интерпретация сводилась к тому, что Ленский умирал от разрыва сердца!

А еще однажды в Кировском театре был случай, когда я вышел кланяться в гриме и костюме Ленского вместо другого артиста, который в этот день пел Ленского. Это была так называемая «новогодняя шутка Атлантова».

Дело в том, что меня вызвали в театр для съемок в роли Ленского. Загримировали, одели: шапочка, все такое. Наша фотомастерская была за сценой, так что я должен был ее обойти и подняться. Проходя мимо, я увидел, что как раз закончилась сцена дуэли. Лев Морозов в тот вечер пел Онегина, а Володя Кравцов — Ленского. Когда Лева ждал руку Володи Кравцова, я вложил свою и сказал: «Вперед!» Лева был большой остроумец и охальник в этом плане. Так мы с ним и вышли. И представляете, только некоторые зрители обратили внимание на этот «подлог». В дирекцию театра пришло всего 3—4 письма. Я собрал

аплодисменты за другого.

— Хорошо, что вас не освистали за другого!

— Нет, Володя Кравцов был отличный лирический тенор. Он замечательно пел Фауста, Вертера, Герцога. Его голос был с абсолютно твердым, уверенным и беспредельным верхом. Я еще будучи студентом бегал его слушать.

В Кировском театре в то время работали очень талантливые артисты. Я их всех помню. Я сидел на всех репетициях, открыв рот, и смотрел, как они ходят, а потом выходят на сцену и так поют, так поют! Я знал, что я так петь не могу, еще не могу. А уж когда певцы со мной заговаривали, то это для меня были просто именины сердца.

Николай Кривуля, бас, ярчайший артист. Один из лучших баритонов, с которым мне посчастливилось много петь, — Лев Морозов, красавец, умница, остроумец. Галя Ковалева, до того как перешла на драматический репертуар, была потрясающей певицей. Римма Баринова — замечательная певица. О Борисе Штоколове я не могу говорить, это какая-то особая статья. Надо, чтобы он просто нравился. Я отношусь к нему спокойно.

Все эти люди составляли часть моей жизни. Уровень наших разговоров был таким: как мы подходим к работе, как мы готовимся к ней, как разбираем свои партии. Работали мы увлеченно, честно, с большим энтузиазмом и, наверняка, с ошибками.

В Ленинграде трудно было осуществиться. В Ленинградской консерватории был певец Витя Топориков. Я после не слышал баритона такой красоты и силы. А в Питере — болото, квартиры нет, какая-то вечная неустроенность, бегание по каким-то халтурам, по концертам ненужным. Нельзя, конечно, сказать, что это жизнь погубила певца. Но ему не рассказали, как много он значит для оперы, не объяснили вовремя, не настояли на том, чтобы он себя победил.

В одно время со мной в Консерватории учился замечательный бас Валерий Малышев у того же преподавателя, что и Женя Нестеренко, у Василия Луканина. Луканин давал хорошую школу, от него выходили замечательные певцы, да и сам он пел отлично, надо сказать. Малышев был очень известен в Ленинграде и даже в Москве. Но он рано перестал петь, что-то у него случилось с психикой. А мой друг Лева Морозов умер в 38 лет. В Питере было много сломанных судеб.

— Вы хотите сказать, что жизнь Большого театра отличалась от жизни Кировского тем, что...

— Если говорить об атмосфере, то в Кировском я как-то не очень замечал склочного состояния, которое я наблюдал потом в

Большом театре. В Ленинграде внутритеатральные отношения были проще и чище. А огорчения, обиды, непонимание — все это пришло ко мне в Большом.

Там грязи было больше. Конечно, конечно, конечно, масштабы были другие. Ленинградские масштабы в принципе заканчивались на райкоме. В Большом же доходили до политбюро. Если Кировский театр стрелял из духового ружья, Большой выкатывал гаубицу.

В Питере мы были в фаворе у городских властей. У меня не было близких отношений ни с одним министром, хотя я знал и понимал, что нахожусь на особом положении в сравнении с другими артистами. Не моя вина была, что я нравился Толстикову. (Помните, там была группа, которых всех разом поснимали. Егорычев был председателем Моссовета.)

Я, действительно, пользовался тем, что он ко мне очень хорошо относился, что ценил меня, позволял мне, Штоколову и еще некоторым артистам ездить на рыбалку в свои угодья, то есть в угодья партийных деятелей. Это была единственная привилегия, которую артисты имели. Я был счастлив. Особенно, когда был молодой. Мне было 24,25,26 лет. Этой привилегии я уже в Москве не имел. Ни тебе рыбалки, ни охоты.

Зато из Мариинки никого не выпускали за границу. Те певцы не нашли себе применения на Западе. В Большом театре нас демонстрировали на гастролях за рубежом, а в Ма-риинке те же приемы использовали при гастролях театра в Москве.

Но моя судьба сложилась по-другому. Я был направлен на учебу в Италию. Стажировка в «Школе усовершенствования вокалистов» при «Ла Скала» стала поощрением за мою победу на конкурсе имени Глинки.

Я не мог поверить, что со мной стряслось такое! Вместо армии, в которую я мог бы загреметь! До самого последнего момента, пока не сели в самолет, я не верил, что все происходит со мной. У нас в городе даже слухов не ходило о стажировках при «Ла Скала». Я оказался там первым певцом из Ленинграда. Для других певцов по всему Союзу организовали громадное прослушивание, а я проходил вне конкурса по решению министра культуры Фурцевой. Просто в Кировский театр пришла телеграмма, что меня направляют в Милан.

Глава 2. СТАЖИРОВКА В ИТАЛИИ

После получения лауреатства на конкурсе им. Глинки Атлантов два сезона (63—64 и 64—65 гг.) стажировался в Школе усовершенствования оперных артистов при «Ла Скала», где воспитывали не только технику пения, но и определенное вокальное мировоззрение. Именно там певческое мастерство Атлантова получило подлинную огранку.

Казалось бы, итальянский и ленинградский театры не могли ни в чем быть похожи, так сильно различался исторический и художественный контекст двух стран. Однако, ситуация оказалась полностью противоположной. Именно в ту эпоху, когда в Милане появился Атлантов, духовные координаты ленинградской и итальянской оперы были как никогда близки. В Италии, так же, как в Ленинграде, свобода была главной темой, освобождение — главным источником драматизма. Итальянская вокальная свобода (когда певец берет крайние верхние ноты абсолютно без напряжения, не придавая головокружительной высоте никакого значения, и поет так же просто, как говорит), которой так пленил нас «Ла Скала» на гастролях 1964 года, имела те же психологические истоки, что и театральное освобождение эмоций 60-х в нашем отечестве. Но в России этот процесс проходил более болезненно, чем в Италии, с большим надрывом, с большей концентрацией волевой энергии, с ощущением обреченности надежд. В Кировском театре новый, заявивший о себе в начале 60-х годов стиль мучительно искал внешнюю форму и способ выражения. А в «Ла Скала» эпоха, выдвинувшая таких, как Атлантов, молодых певцов, имела не только внутреннюю, но идеальную, именно идеальную, внешнюю форму, опиравшуюся к тому же на вечную традицию прекрасного пения.

Сама возможность поездки в Италию молодого певца из Ленинграда была некоторым знаком освобождения. В судьбе Атлантова в тот момент счастливо сочетались все необходимые для его будущей славы компоненты. Киреев раскрыл Атлантова для сцены, Барра технически оснастил для пения. В Италии произошло соединение эмоционально раскрепощенного состояния певца с раскрепощением вокала. Атлантов стал воплощением нового типа артиста. Психологическое освобождение 60-х годов и техническая свобода итальянской оперы и создали то, что в дальнейшем принято было называть театральным феноменом, «оперным комплексом Атлантова».

С 1961 года советские вокалисты регулярно стажировались в Милане. Италия в ту пору определяла вокальную судьбу очень многих. Атлантов участвовал в заключительном концерте гастролей Большого театра, проходивших в Италии во время его стажировки. И был какой-то символический смысл в том, что он выступил в составе труппы, в которой ему очень скоро предстояло стать главным героем, именно в Италии. Так, как будто этим дебютом судьба намекала на итальянское происхождение нового поколения Большого театра.

«Ла Скала» вполне осознавал роль своей Школы. Театр понимал, что залог переменчивой жизни оперы в постоянстве вокального мастерства. Маэстро Барра, преподававший технику вокала советским стажерам, пришел в Школу на смену легендарному тенору Аурелиано Пертиле, назначенному самим Тосканини. Итальянский граф Дженарро Караччо, преуспевавший некогда как тенор под псевдонимом Эудженио Барра, должен был воплощать историю итальянской оперы. И, собственно говоря, именно в этом и заключалась неофициальная, но основная миссия вокального педагога «Ла Скала». Путь маэстро Барра представлялся в форме ненаписанных, но необыкновенно интересных мемуаров, в самый конец которых советские стажеры заглянули как нетерпеливые читатели.

Со стен классной комнаты смотрели фотографии-иллюстрации к жизни тенора Барра: «портрет Карузо с теплой дружеской надписью... Барра и Джованни Мартинелли, совсем юные, примеряют новые цилиндры, настоящие, а не театральные... Три тенора, три друга — Скипа, Лаури-Вольпи и Барра, ослепительно улыбаясь, берут верхнее «до»*.

* Б. Лушин. «Советская музыка», 1969, N° 11, с. 120.

Труднее всего было понять, когда же именно родился маэстро Барра. Он смущал слушателей рассказами о соперничестве

Собинова и Смирнова на сцене «Ла Скала». Он говорил, что никогда не был дружен с Шаляпиным так, как с Горьким, у которого гостил на Капри. Потом следовал рассказ о характере маэстро Тосканини, не в пример жестком по сравнению с характерами Масканьи или Джордано, под чьим управлением тенор Барра выступал. А особо преуспевающим маэстро показывал и давал подержать в руках клавир «Манон Леско», который за два года перед смертью ему подарил Пуччини. И где-то глубоко на дне воспоминаний у Барра было припрятано имя его педагога Фернандо Де Лючии, тенора, чье мастерство победило вдохновение Карузо, освистанного на неаполитанской

сцене. Упоминаемое время от времени имя Де Лючии бессильно было в настоящем вызвать забытый образ того, кто его носил, но оно выводило за собой столетия итальянского вокального ремесла.

Однако советских наблюдателей, посещавших «Ла Скала» в те годы, это особое пристрастие к театральным традициям ставило в тупик. Ощущение, будто в Школе при «Ла Скала» за звук платят словом, за красоту — смыслом, а за форму содержанием, посещало иных путешественников, не понимавших, что подлинный артистизм в опере невозможен без виртуозности. «Одной из черт итальянской вокальной культуры является ее традиционность... Она проявляется в пристрастии к материальной красоте звучания голоса, в примате голоса над словом, в снисходительности к недостаткам актерской игры, в увлечении мощью и красотой верхних нот диапазона — все так, как это было сто лет назад...»*

«До сих пор итальянская публика воспринимает оперу только через правильно оформленное звучание голоса, вне которого пения для нее не существует. Это уже не оперное искусство, а нечто иное. До сих пор тенору недовольно кричат с галерки, если он почему-либо позволит спеть фа в открытой манере»**.

Педагогический метод маэстро Барра, который он отстаивал наперекор времени, наперекор веку и всему тому, что в театре за этот век произошло, мог показаться несколько архаичным: «Давай, давай, учись, тенору платят за высокие ноты!» - говаривал итальянский педагог. Советские педагоги вокала, посещавшие занятия Барра, удивленно писали: «Оперное пение воспринимается только постольку, поскольку оно может быть выражено через прекрасную вокальную форму правильно оформленного певческого тона...

Отношение к разным частям диапазона у нас и итальянцев — разное. Мы уделяем значительное внимание средней части диапазона, центру голоса. Барра же о центре голоса вообще говорил мало*.

«...маэстро Барра вскоре после начала урока доводит тенора до до и ре-бемоль третьей октавы, баритона до ля-бемоль — ля, а баса до фа-диез — соль первой октавы»**.

* Л. Дмитриев. «О воспитании певцов в центре усовершенствования оперных артистов при «Ла Скала». В сб. Вопросы вокальной педагогики, вып.5. М., 1976, с. 68.

** Л. Дмитриев. «Методические взгляды Э. Барра». В сб. Вопросы физиологии пения и вокальной методики. Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 25. М., 1975, с. 121.

«Для чего язык? Для чего произношение? Нужен резонанс, нужен колорит звука!» — недовольно говорил маэстро Барра, узнав, что кроме его уроков техники вокала советских стажеров ожидают занятия итальянским языком и разбор оперных партий с концертмейстером. Удивленные очевидцы поясняли: «Нужны ноты, нужны звуки, а слово его не интересует. Слово должно служить не столько самостоятельным задачам донесения поэтического текста, сколько наиболее выгодному звучанию певческого голоса. Когда появляется правильно оформленный звук, легкий, непринужденный, хорошо резонирующий, округленный, фраза и слово у итальянских певцов рождаются как бы сами собой. Мы же всегда специально думаем и о яркой, выразительной фразе, и о слове, и о выражении лица. У нас много внимания уходит на все эти моменты, а у них, в основном, на голосообразование»***.

Однако лишь формально итальянская школа культивировала красоту певческого тона и ничего кроме нее. Фактически она вырабатывала вокальную философию, которая позволила театру пронести свое исполнительское искусство неуязвимым и неувядаемым через ряд столетий и режимов.

Неаполитанская вокальная школа была ничем иным, как старинным способом одухотворить вокал. Еще в XVIII веке о ней писали, что она «учит пению для сердца»****.

* Л. Дмитриев. «О воспитании певцов в центре усовершенствования оперных артистов при «Ла Скала», с. 70. **Б.Лушин,с. 119-120.

*** Л. Дмитриев. «О воспитании певцов в центре усовершенствования оперных артистов при «Ла Скала», с. 71.

**** В.А Багадуров. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 1.М., 1929, с. 148.

Каждый вокальный прием этой школы был психологически оправдан, а эмоции вокалиста соединялись со звуками, минуя слова. Такое пение было освобождено от каких-либо обязательств перед ненадежным поэтическим текстом, ибо оно было поэтично само по себе.

Путем своих упражнений маэстро Барра добивался освобождения верхнего регистра, легкости и яркости высоких нот. Его лучшие ученики, и Атлантов в том числе, открывали в себе этот вдохновенный верх, небо распахивалось над их головами. Эта подлинная власть над поднебесными окраинами собственного голоса была и «фирменным знаком» школы, и поэтической

метафорой свободного движения души в пении.

Результатом занятий должно было стать бельканто. Маэстро Барра приближал голоса своих способных учеников к той идеальной модели звучания, которую за века выработала лучшая вокальная школа Италии. И все же эта проверенная итальянская красота досталась стажировавшимся счастливцам не совсем бесплатно. Они попали в самый конец истории. Маэстро Барра был последним педагогом, для которого понятие «национальной итальянской школы» имело несомненный и определенный смысл. После его смерти оно перестало существовать и в Италии. «... в последнее время оно значительно расширилось. На современном этапе его следует заменить другим определением — «представитель эталонного пения», под которым понимается совокупность вокально-технического и актерского совершенства», присущая певцам разных стран*. Советские стажеры стали последними итальянцами.

Не знаю, успел ли маэстро Барра понять, что у Атлантова великий оперный голос. На профессиональном языке любое признание звучало довольно сухо. «Верхние тоны от ля первой октавы и выше должны носить целиком головной характер. Только немногие счастливцы умеют на нем сохранить ярко выраженный грудной оттенок. К их числу я отношу Карузо», - говорил Барра. После Италии и Атлантов, несомненно, был принят в их число.

За два сезона, проведенных в «Ла Скала», вокальный образ Атлантова сложился окончательно. Технология вдохновений, усвоенная на уроках маэстро Барра, сопутствовала ему всю жизнь так же, как две из четырех оперных партий, разученных в Милане под руководством концертмейстера маэстро Пьяццы. Такие партии намного значительнее, чем проходные оперные роли, выученные, спетые и забытые. Сопутствуя жизни, они, незаметно для артиста, отражают все ее изменения. И сейчас уже трудно различить, что в партиях Ричарда (так никогда и не спетого в Большом) и Каварадосси у Атлантова является ее конспектом, а что — портретом театра «Ла Скала», таким, каким он был при Тосканини и каким он предстал на занятиях с концертмейстером маэстро Пьяццой.

* Л. Ярославцева. Зарубежные вокальные школы. М., 1981, с. 37-38.

«Пьяцца знает все детали исполнения партий: все темпы, нюансы, купюры, традиции, что и как делали те или иные певцы, дирижеры. Он хранитель музыкальных традиций театра «Ла

Скала», к которому обращаются за советом солисты театра, дирижеры, музыканты. ...он уточняет темпы, показывает все детали нюансировки, ...выправляет произношение... Он проходит партию, как художник , как интерпретатор, анализируя образ и намечая творческие задачи, которые следует выполнить в арии, речитативе или отдельной фразе»*.

Их было в ту пору много в «Ла Скала», старых гренадеров армии Тосканини, готовых по первому же зову поднять боевое знамя. Тосканини умело окружал себя людьми. Он превратил «Ла Скала» в крепость, которая еще не вполне утратила свою музыкальную мощь и в то время, когда там стажировался Атлантов. Отсутствие Тосканини за дирижерским пультом казалось временным. Американский финал судьбы великого дирижера походил на досадное недоразумение. Концертмейстер советских стажеров, в прошлом дирижер, помощник и ученик Тосканини, был одним из многих в «Ла Скала», кто в коридорах не стеснялся громко здороваться со строгим призраком.

Традиция Тосканини, становясь слабее год от года, питала память «Ла Скала». Советские стажеры посетили этот театр в переломный момент. Среди прочих убеждений некоторые из них усвоили предубеждение своего учителя против оперы XX века: «Мелодическое пение не может быть разговорным, — считал Барра, — речитативные партии неблагоприятно влияют на голос, мешая проявлению его вокальных качеств».

Отечественная опера отправляла в Милан молодых певцов в поисках нового идеала оперного пения. А «Ла Скала» вместо этого, устремляясь в будущее, подарил пришельцам традиционную красоту оперного звука, а заодно — часть своей музыкальной истории.

* Л. Дмитриев. «О воспитании певцов в центре усовершенствования оперных артистов при «Ла Скала», с. 63.

Кроме того, благодаря годам учебы в Ленинградской консерватории в плоть голоса Атлантова таинственным образом вошла театральная культура 20-х годов. Она предполагала большую тонкость и больший артистизм, чем тот, которым традиционно обладали оперные певцы в Италии.

Обладая множеством очевидных достоинств, школа, которую прошел Атлантов, имела одну скрытую особенность. Она не была в полном смысле слова современной. Сочетая в себе вековой опыт итальянской оперной сцены и отечественного театра, эта новая вокальная манера привносила в оперу темы, которые не слишком занимали вторую половину XX века. В конце 60-х годов в Большой

театр неожиданно явилось целое поколение певцов, чей вокальный талант воскрешал восхитительную оперную мечту о романтизме и бросал вызов той эстетике, которая, казалось бы, должна была получить поддержку молодых сил.

— Я провел в «Скала» два сезона, по семь месяцев каждый. В первый мой заезд там были Муслим Магомаев, Анатолий Соловьяненко и Николай Кондратюк, Янис Забер. Мы уезжали в середине или в конце ноября. В Италии — самая мокрая, плохая, отчаянная погода. Но я этого не замечал. Все было как во сне. Попасть в первую заграничную поездку в Италию — редкое везение! Но «Скала» — прежде всего.

Мы занимались на самом верхнем этаже театра. Нужно было пройти через несколько фойе, чтобы попасть в большую комнату под самой крышей, где нам давали уроки. К нам были прикреплены два чудесных музыканта: Эудженио Барра, педагог вокала, научивший меня не уставая держать тесситуру, а в нужный момент выходить на свой самый лучший уровень, и Энрико Пьяцца, в прошлом ассистент Тос-канини, с которым мы занимались разучиванием партий.

Сначала они знакомились с нашими голосами, спрашивали, что мы пели, просили спеть. Мне было 24 года, и я был моложе остальных певцов, кроме Муслима, но уже имел в своем репертуаре три партии: Ленского, Альфреда и Хозе. А потом для каждого стажера педагоги наметили две партии, которые он должен был пройти за год. Я в первый сезон готовил сугубо лирические — Рудольфа из «Богемы» и Герцога Мантуанского, а во второй — Каварадосси и Ричарда из «Бала-маскарада».

Занятия происходили каждый день, кроме праздников, которых в Италии колоссальное количество. Итальянцы ценят свое время, особенно для отдыха. Работают они до 12 часов дня, потом перерыв до 3-х. И вот с утра час мы занимались вокалом с Барра, а после обеда час разучиванием оперных партий с Пьяццой. Оказалось, что это очень трудно — петь каждый день по часу-полтора полным голосом.

У меня и в «Ла Скала» моментально начались проблемы. Я пришел на первый урок к Барра, а он начал меня распевать с верхнего регистра, с закрытого. Я то привык распеваться снизу, и через десять минут у меня голос сел. Так у меня примерно месяц шли занятия по 10-15 минут. Барра, очевидно, переносил на мой довольно крупный голос свои возможности легкого лирического тенора. Моей вокальной природе это не подходило.

Однако маэстро Барра был истово предан своему делу. Он решил изменить со мной свою методу и начал меня распевать с середины, держа все время на высокой тесситуре, чтобы голос не

садился. Так во время распевок снизу я и доходил благополучно до верха.

— А какие распевки в Италии?

— Их несметное множество. Барра при распевке на гласные отдавал предпочтение «е», вернее «э». Именно эта буква сглаживала переходный регистр, то есть являлась наиболее легкой буквой для прохождения фа, фа-диеза, соль. Это наиболее «головная» буква, при ней удобно попадаешь в голову и ощущаешь правильное положение звука.

Кстати, мне кажется, что это несколько плосковатая буква, потому что мой организм был ближе к другому: «о», «у». «О», как производная от «у». Для меня при этом собиралось в фокусе звучание, достигалось наиболее правильное положение гортани и происходило самое удобное попадание звука в голову. В принципе, именно этим я пользовался до конца моей певческой карьеры, а потом уже прибавлял «э» и «и». «А» — это тоже производное от «у».

— А какие упражнения вам давал маэстро Барра?

— Разные: до, ре, ми; си, до, ре; ля. Потом он очень любил упражнения на «нье-нье-нье». Мягкий знак как раз и способствовал попаданию звука «э» в нужное место, в «головное» место.

— А Барра давал арии или сначала только вокализы?

— Мы с Барра готовили партии, разбирали технические сложности этих партий. Например, вот партию Рудольфа в «Богеме»... Там есть масса сложностей и два до.

— Как Барра учил выходить на эти до?

— Никак. Мы просто проходили эту арию.

— Но у вас оно уже было, это до?

— Нет. Иногда оно получалось, иногда нет. Си получалось всегда. Кстати, сейчас почти все эту арию Рудольфа «Che gelida manina» поют не с до, а с си, на полтона ниже. Или даже опускают до си-бемоль.

— А все-таки, что Барра говорил по поводу этих верхних нот?

— Понимаете ли, у Барра вообще был легкий тенор с беспредельным верхом. Он показывал, я пробовал: иногда выходило, иногда нет. Что тут делать? Крупный у меня был голос. Крупнее, чем у Барра.

— Наверное, Барра имел основания предложить вам эти партии, чтобы сделать это до?

— Да нет, не думаю. Просто хотел, чтобы я выучил Рудольфа и Герцога.

— Владимир Андреевич, допустим, я тенор. У меня иногда получается до, а иногда его и нет. Как бы вы стали со мной

осваивать эту партию?

— А я бы не стал вам ее давать. Если нет до, то нет. Нельзя же рисковать, надо давать петухов. Надо в консерватории делать до, зная, что свойства голоса человека предполагают, что он будет петь эту партию. Си-бемоль, си, до надо сначала иметь. А потом, когда ты их наработал и имеешь в своем диапазоне, они берутся сами собой.

— Каким образом вы их брали?

— Ой, по-разному. Иногда удачно, иногда и нет. Я знал, что Рудольф — не мое. Впрочем, арию я когда-то записал, и где-то в анналах она, наверное, есть. Значит, в тот момент у меня это до было.

— А как именно технологически вы его достали?

— Сначала быстрыми упражнениями, а потом, когда начинал попадать в нужное место, я задерживался и пел арпеджио с выходом на крайний верх. Я долго, очень долго бился над верхом. Это не значит, что мне он всегда удавался. У меня были такие партии, при которых я должен был брать этот верх и все тут. А как брать? Вот я и пробовал, по 20, по 30 раз пел одно и то же место. Как у пианиста — не выигрывают пальцы трудный пассаж и все тут. Он его играет снача-

ла медленно, потом все убыстряя и убыстряя, и добивается беглости и свободы. Я часами тренировался, пока трудность, стоявшая передо мной, переставала быть трудностью. Занятия эти не бездумные. Если ты споешь 100 раз, еще не значит, что все получится. Нужно эту ноту воткнуть в нужное место в голове, чтобы она зазвучала. И не одну эту ноту надо взять. Ты поешь колоссальное четырехактовое произведение. И эта проклятая нота поджидает тебя в тот момент, когда ты уже устал, когда у тебя нет сил и когда оркестр размазывает тебя по стенке, а надо быть настолько свежим, чтобы во всем этом контексте прийти к этой ноте и взять ее. Отдельно и ре, и ми-бемоль я брал. Новтом-тоиде-ло, что все необходимо в нужное время и в нужном месте.

— В финале дуэта в «Богеме» тянется до. Как его удержать?

— Если уж ты его взял, то ты его держишь. Физиологическая наработка.

— А как научиться держать верхнюю ноту долго?

— Все зависит от дыхания. Есть такое понятие: «У этого певца короткое дыхание, а у этого — длинное дыхание», он может петь большие фразы. Например, Павел Лисициан пел арию Жермона, не беря дыхание три или четыре фразы. А у другого человека более короткое дыхание. Надо пользоваться дыханием так, чтобы от этого не страдала структура вокального произведения, которое исполняется. А держать ноту — это тренировка. Если певец

ощущает, что у него достаточно быстро кончается дыхание, он должен его тренировать. Ничего другого я тут предложить не могу да и не знаю ничего другого.

Но запомните, что до — это крайнее, предельное состояние для драматического тенора. Бывает и у лирического тенора нету этого до. Значит, он Рудольфа петь не будет, будет петь Ленского, Трике, Лыкова. Никто мне до не гарантировал. Вы что думаете, я не слышал петухов у выдающихся теноров, которые имели абсолютную гарантию?

Барра гарантировал мне только итальянское звучание моего голоса. А другой педагог, маэстро Пьяцца, музыкальную транскрипцию партий, которая, будем считать, была у Тосканини.

— Расскажите мне, пожалуйста, про интерпретацию Тосканини этой арии Рудольфа. Максимально конкретно, если можно.

— Во-первых, я не знаю, давал ли нам Пьяцца стратегические планы самого Тосканини, ассистентом которого являлся, но то, что он был в высшей степени музыкален, это точно. Время с Тосканини не могло не сказаться на музыкальности Пьяццы. А, во-вторых, я не могу сказать об этом словами. И Пьяцца не говорил. Он просто показывал: здесь так, а здесь так, дыхание лучше вот здесь взять, а здесь сделай портаменто. Я тоже могу показать своим примером или исправить то, что певец уже имеет. Пению учат не словами. Не расскажешь же словами, какие краски надо смешать: смешай-ка зеленую и синюю и получится темная. Нет. Меня учили непосредственным показом. Невозможно рассказывать о звуке, не показывая, невозможно рассказывать о цвете. Нет, нет, это профанация. А может быть, образование надо иметь другое. Меня учили не рассказывать о музыке, а исполнять ее.

Я ничего не скрываю. Должен сказать, что технически Барра не сообщал мне ничего нового. Все, что он предлагал, я уже слышал в Консерватории. Но после сказанного он требовал совершенно другого звучания. Я же орал по-своему, по-нашему. Когда я издавал звук, Барра приходил в ужас и говорил: «Что это такое? Почему ты так делаешь?»

— Что же, выходит вас в Консерватории чему-то неправильно научили?

— Я не берусь судить, правильно или неправильно меня научили, я ведь в основном сам до всего доходил. В Консерватории была фонотека, и там я часами слушал великих итальянских певцов: Карузо, Пертоли, Ансельми, Руффо, Джильи, Гранфорте, Бекки. Но одно дело — записи, а другое дело, когда видишь наяву дыхательные моменты и положение гортани.

Понимаете, в Италии я столкнулся с совершенно другим восприятием моего певческого звука. В Консерватории же от меня требовали русского звука, а не итальянского. Слух, ухо — вот в чем секрет. Барра слышал все по-итальянски.

— А записи русских певцов вы слушали в фонотеке Консерватории, когда учились?

-Нет.

— Почему же вы слушали только итальянцев?

— Во-первых, потому, что они отличались от наших единообразием звукоизвлечения. То есть у всех хороших итальянских певцов одинаковая, строго определенная постановка голоса. А русские певцы поют, как правило, не «в маску», а «и туда, и сюда» (я понимаю под этим несфокусированность звука). В итальянцах же мне нравилась горячность и ярко выраженный певческий темперамент. А у нас поют, так сказать, «сердцем».

Ладно, я неверно сказал, будто слушал только итальянцев. Я смотрел фильмы с Александром Пироговым. А еще я слушал и пел вместе с Алексеем Петровичем Ивановым и с Павлом Лисицианом «Травиату». И восхищался.

Но вы меня не путайте! Я приехал учиться в «Ла Скала» итальянскому пению. И после стажировки я и русские вещи старался петь тем способом, до которого дошел в Италии. Да, вот так. Что я мог поделать?

— Есть ли какие-то секреты итальянской школы?

— Нет. Это обучение. Это традиция. У нас нет секретов русского балета. Есть традиция русского балета, знаменитая русская школа. А у итальянцев осталась своя школа пения и она наиболее совершенна, их вокальная методология превосходит все другие.

Дженарро Барра был выдающимся тенором. Он пел вместе с Карузо, Ансельми, Лаури-Вольпи. Он не стыдился и нам демонстрировать свой класс. Когда мы приехали, Барра было 77 или 78 лет, но он и в этом возрасте показывал си, до, до-диез, то есть сохранил все технические возможности своего голоса. После его показа сразу становилось понятно, чего он хотел от меня. Вокал — это очень сложная вещь. Каждый человек в своем организме ощущает голос совершенно по-особому. Поэтому, в общем-то, мало крупных певцов. Должно быть точное попадание метода маэстро, его школы, его показа, его видения постановки звука с тем, что получается у ученика. В этом отношении мне повезло. Сию минуту рассказы Барра находили подтверждение. И не только в его показах. Подтверждение всему тому, что Барра говорил на уроках, я слышал вечером на спектаклях «Ла Скала».

Моя жизнь в «Скала» была похожа на жизнь в Кировском

театре. В этих театрах я не пропустил ни одной оперы. Все вечера проводил там. Внутри «Ла Скала» выглядел очень старым, хотя после войны его буквально возродили из пепла. На всех премьерах зрительный зал украшали цветами: под каждой ложей по всем ярусам театра висела корзина с розовыми или красными гвоздиками. Когда мы смотрели сверху вниз, а свет начинали тушить, то видели среди мехов

россыпи брильянтов: колье, браслетов, сережек. Приглушенное сверкание сокровищ. Тогда еще в партер мужчин не пускали без фрака. А у нас-то откуда фраки?

Стажерам отвели специальную ложу, и мы каждый вечер сидели там и смотрели, как выходит то, о чем маэстро говорил на уроках.

Слушая великих певцов живьем, я все понимал. Я думал, что чего-то достиг, но только когда приехал в Италию, понял, что такое настоящее пение. Голос должен быть ровным, выразительным, постоянно находиться в нужном для его регистра месте. Так называемое «бельканто» требует, чтобы то, что находится снаружи и что слышит публика, было прекрасным. Дыхание, ощущение носовой и горловой кости, положение гортани, то, какие ощущения должен испытывать певец, будучи в среднем регистре, какие дыхательные пассы он должен делать, находясь в верхнем регистре, как брать переходные ноты, — все это технология, которую я познал в «Скала».

В то время числился учеником Барра тенор Джанни Раймонди. Вернее, он приходил к нашему маэстро, и тот его вокально «причесывал». Барра мне все время говорил: «Пойди, послушай Джанни и ты поймешь, как надо!» Раймонди пел «Богему», «Фаворитку», «Вильгельма Телля», самые высокие партии, предельной трудности, и занимал лидирующее положение в «Скала». Я слушал Джанни вместе с Мирелой Френи, когда они пели «Богему». Потрясающе!

«Богема» с Френи была первым спектаклем, который я услышал в «Ла Скала». Вернее, это был даже не спектакль, а репетиция. За пультом стоял Караян. Я сразу почувствовал, что он диктатор. В сфере диктата я существовать не могу. Но есть одно исключение. Когда диктатор гений, можно не показывать свое несмирение, а просто идти за ним. Караян был Учителем. Каждая его отдельная музыкальная мысль и целостное восприятие человеческой души были безупречны: безупречного вкуса, безупречного такта. Кажется, Кара-яну удавалось никогда не отклоняться от композиторских ремарок. Он играл только то, что было написано. Но тембр оркестра, звучание отдельных групп — это небесный орган какой-то! Жест у Караяна был безумно

выразительным. И не только жест, но и вся его фигура, мимика, выражение лица, весь его облик действовали гипнотически. Возражений Караян не допускал. Певцу достаточно было предложить:

«Маэстро, а может быть, изменим вот так...», — и ты уже стерт в порошок, а все, что останется от тебя, должно петь дальше. Так вот, когда Мирелла пела свою арию в «Богеме», Караян, этот диктатор, просто сложил на груди руки (а он довольно часто дирижировал без палочки) и слушал ее. Вот насколько он доверял даровитости Френи! Для меня она была ангелом каким-то. Мирелла очень артистична и естественна во всех своих проявлениях. Мне показалось, что Мими — это просто она сама, так гармонично и органично она вела себя в этом караяновском спектакле.

В «Скала» был и другой замечательный дирижер Джа-нандреа Гавадзени. Его считали последним из могикан. В первый приезд «Скала», в 1964 году, он привез в Москву спектакль «Турандот».

В тот же год Маргарита Вальман, знаменитая женщина-режиссер (а тогда это была мужская профессия), поставила в «Ла Скала» «Мефистофеля» Бойто с Николаем Гяуровым в главной роли. Фауста пел Карло Бергонци. Я наблюдал за работой над спектаклем от первого дня до премьеры. Мефистофель — очень трудная басовая партия. Мне было интересно знать, как с ней справится Гяуров. Я читал, каким Мефистофель выход» .л у Шаляпина, об особом отношении певца к пластике, гриму, костюму. Я помню обнаженный шаляпинский торс на снимке в этой партии.

Обнаженного торса Гяуров не демонстрировал, но был очень силен и вокально, и сценически. Видите ли, многие певцы вокально гораздо более одарены, чем сценически. А сочетание актерского дара с вокальным представляется мне очень редким. Оно есть у Гяурова, Корелли, Доминго, Бас-тьянини. Вот в этих артистах — мой идеал.

Я бы сказал о Гяурове так: у него бас, но со всеми атрибутами красоты тенорового голоса. Говорят «у тенора — красавец-голос», про басов так не говорят, но про Гяурова так сказать можно. Он ведь еще к тому же красавец-мужчина. Ему надо было родиться тенором. Он и родился, наверное, тенором, но вот Бог ему дал бас. Все, о чем может мечтать тенор, у него было, включая даже специфический теноровый успех. И при этом Гяуров удивительно открытый, мягкий и очень доброжелательный человек. И спокойный. Потому, наверное, что судьба артистическая у него счастливая. Он уже в 1963 году считался выдающимся басом, а был не намного старше нас, стажеров. Старше меня лет на 10, а с

Кондраткжом и Соловьяненко разница в 5 лет. Но мы-то еще учились, а Гяуров уже тогда достиг высот.

И вот в колоннаде при театре «Ла Скала» мы как-то повстречались с ним. Там же мне пришлось встречаться со многими певцами. Я подошел к Гяурову в компании с нашими ребятами, но сам не решился заговорить. Гяуров стал говорить с кем-то из нас, а потом и я вступил в разговор. Помню, что мы его почему-то уже называли Николай, а не синьор Гяуров или, как нас учили, «товарищ». Кто-то задал ему вопрос «прямой и нелюбезный»: «Где же вы так научились петь?»

Гяуров отдал дань своему преподавателю в Софийской консерватории Христо Брымбарову и Московской консерватории, где он учился в аспирантуре, а потом сказал: «Откровенно говоря, я научился петь на сцене». «Как на сцене?» «Рядом со мной поют такие голоса и так поют, что мне было просто стыдно петь плохо рядом с ними. Чувство стыда заставило меня учиться у них». Только потом я понял, как это справедливо.

Тогда же я впервые услышал Альфредо Крауса в «Се-вильском цирюльнике». Эту оперу я хорошо знал и много раз слыхал, но везде Альмавиву пели, как правило, очень лирические голоса. И в «Ла Скала» эту партию пел Луиджи Альва, сладкий, лирический тенор, который шел очень высоко открытым звуком. Когда я пошел на «Севильского цирюльника» в очередной, сто первый раз, в афише стоял неизвестный мне Альфредо Краус. Я ждал того, к чему уже привык. И вдруг я вижу на сцене настоящего мужчину, ростом под метр восемьдесят, с лицом красавца из древнего Рима, в котором собрана вся мужская красота Средиземноморья.

Знаете, Дон Базилио поет: «У графа в кармане такие аргументы, что с ними просто спорить невозможно». Так вот, у Крауса все эти аргументы были. И голос у него был лирический, но закрытый от фа-диеза, соль, с совершенно потрясающей колоратурой. Словом, блистательный тенор и блистательный мужчина. Самое опасное сочетание, било наповал.

Краус — настоящий испанец, потому, как испанец, горяч, как испанец, очень темпераментен, но темперамент его благороден. Мне казалось, что на сцене Краус никогда не переходил ту грань, за которой мог почувствовать себя неуверенно. Он умный певец. Я его не слышал, к сожалению, в «Вертере» в «Ла Скала», но о Краусе создан замечательный фильм, где много фрагментов, в том числе и из «Вертера», дают прямо со сцены. А еще я видел трансляцию «Фауста» с Краусом. Но по-настоящему оценил я его в другой роли. У Доницетти есть опера «Дочь полка», где не просто сложная, а невероятно сложная теноровая партия с до-диезами и до. Если в «Фаусте» одно до, то там этих до, как грибов

в лесу. После этого спектакля я понял, что Краус — очень серьезный певец. Он никогда не позволил бы себе участие ни в каких шоу. Да, я считаю его одним из самых лучших певцов современности. Во-первых, потому что он пел, когда ему уже было за 70, а, во-вторых, потому что он пел изумительно. Единственное, что можно зачесть ему в минус, так это то, что у него голос не такой красоты, как у Доминго или Кар-рераса.

А еще у меня осталось впечатление от «Любовного напитка», в котором в партии Неморино выступал уже не поющий Джузеппе ди Стефано. Тогда был сильный закат его карьеры. Ди Стефано давал петухов, срывался, у него были большие возрастные затруднения с верхними нотами. И тем не менее это было одно из ярчайших впечатлений от артиста на оперной сцене. В том же спектакле божественно пела Мирелла. Но внимание всего зала было приковано только к Ди Стефано. Сила таланта, артистичность, тембр — все это осталось при нем. Он был так ярок, самобытен, так выделялся своей игрой, своей фразой, даже той, которая ему не удавалась! Представляете себе, вышел человек, а в нем горит лампа в 500.000 свечей. Ярче всех, несмотря на недостатки, потому что это была личность.

Как-то наша группа стояла с директором «Ла Скала» Гирингелли, который перенял из рук Тосканини руководство театром и сумел его отстоять у времени и у финансовых невзгод, потому что он сам его финансировал, будучи крупным фабрикантом. И вдруг все увидели Ди Стефано. Гирингелли подозвал его и познакомил с группой стажеров из России, которые приехали в Милан взамен итальянского балета, отправленного в Москву. Я и сказать-то толком ничего не мог тогда по-итальянски. Только: «Ах, ох, маэстро, ваше искусство, ваше пение!» Ди Стефано меня, наверное, и не заметил.

После этой встречи я сталкивался с ним еще несколько раз, но так и не решился подойти. Он был звездой такой величины, что больно было смотреть. Я видел его просто прогуливающимся, и даже это впечатляло. Он умел себя нести.

Задранного носа я, впрочем, ни у кого из великих певцов в Италии не встречал. Ноздрей нам никто из них не показывал, но никто и не приходил послушать наши занятия. В общем-то мы в «Скала» были на положении студентов. А знаменитые певцы приезжали туда на гастроли и не ходили в театр так, как я ходил в Большой, то есть просто на работу.

Можно сказать, что с артистами мы совсем не общались. Во-первых, никто из нас не владел в достаточной мере итальянским языком и не знал технических терминов. Для итальянских певцов общение с нами не представляло никакого интереса. А, во-

вторых, это было запрещено. Прежде чем мы отправились в Италию, с нами проводили собеседование в органах.

Мы заводили друзей на бытовом уровне, замечательных, добрых, кормящих людей, уделявших нам громадное внимание, приглашавших нас домой. Правда, и это нам официально не было позволено.

— Вы были белыми воронами в Италии?

— Нет, мы были советскими людьми, которые вдруг, неожиданно для итальянцев, оказались нормальными. Ведь представления об СССР на Западе не совпадали с тем, что мы рассказывали.

Благодаря итальянским друзьям я много ездил по Италии как турист. Знакомые возили нас и во Флоренцию, и в Геную, и в Рим. До Неаполя мы не добрались, но видели курортные маленькие города Санта Маргарита, Сан Рапалло, довольно знаменитые. Однако мы ничего не слышали в этих городах, и я не был в театре.

Когда я уже собрался возвращаться домой, напутствием Барра было: «Володя, смотри, будь осторожен с драматическим репертуаром». Барра считал, что молодой человек должен начинать с лирических партий. А мне был ближе драматический уклон. Барра же настаивал, чтобы я не пел драматических партий как можно дольше. Но в 22 года я уже спел «Кармен» и приехал в Италию с этой партией. Это моя любовь. Поздно, генерал! А в общем-то Барра нравился мой голос.

Приехав из Италии, я пел концерт на сцене Большого театра, а на следующий день я уже оказался солистом Большого. Помню, исполнял монолог Отелло и что-то из того, над чем работал с Барра. Партию Отелло я уже тогда просматривал для себя и очень хотел спеть. Барра бы, наверное, это не одобрил.

Я очень ему благодарен, очень признателен Школе при «Ла Скала». Я всю жизнь пользовался тем, что приобрел там. Благодаря большой вокальной нагрузке в «Скала» я привык держать тесситуру, научился проходить переходные ноты, обучился головному звучанию, понял, как распределять силы, освоил музыкальную фразировку, расширил свои возможности в вокальной экспрессии. В Италии я сделал, как говорили люди, какой-то качественный скачок. Да в общем-то я и сам ощущал это. Вернувшись в Ленинград, я попал в очень сложные партии. Мне пришлось сразу после приезда спеть Альваро в «Силе судьбы». Тогда было столетие написания этой оперы Верди для Петербурга. Труднейшая партия, где были открыты все купюры. А мне было ужасно легко, и говорят, что получалось удачно.

Всем стажерам очень много дал Барра. Певцы, которые

учились у него, позже занимали абсолютно первые места в своих театрах, в своих группах голосов.

У Барра занимался Виргилиус Норейка, великолепный певец. Из всех теноров Советского Союза я только его могу назвать по-настоящему европейским и очень музыкальным. У него всегда была совершенная музыкальная фраза, изумительно отточенная.

Хендрик Крумм, тенор из Эстонии, нес на себе весь теноровый репертуар в своем театре, какой бы трудности он ни был.

А Янис Забер с его красавцем-голосом! Мы его звали Тевтонец. Он был белокурый, высокий, с чудной фигурой и таким характерным носом. Как жаль, что он умер так рано! У него был рак мозга.

Ваган Миракян, первый тенор ереванской оперы, тоже прошел школу в Италии. Сейчас он, как и я, живет в Вене. Когда я с ним встречаюсь, мы сразу же вспоминаем наши миланские дни.

Об Анатолии Соловьяненко и говорить не надо — премьер оперы в Киеве. У Николая Кондратюка был голос бархатный, очень красивый. Но склад голоса и посыл звука были более камерными. Все стажеры в Италии были хороши!

А потом по возрасту шли мы с Муслимом. Мне было 24, а ему всего 19 лет, он даже Консерватории не окончил, был на третьем курсе. Его очень красивый голос оказался не такого масштаба, какой нужен для оперной сцены с ее оркестром, хором, с ее страшными нагрузками. Магомаев и начинал именно как эстрадный певец, а это — другая система жизни. Жизнь оперного певца более строгая, во многом более ограниченная. Я хотел петь не хуже других, а при возможности — лучше. Это для меня и являлось основой очень серьезных требований к самому себе и к жизни, которая дарила мне разные возможности. Я — оперный певец, и меня интересовало именно это. Но и жизнь вокруг меня занимала, конечно, тоже.

Вот когда я приехал в Милан, я стал смотреть, как люди одеваются, разинув рот. Я помню, что часто на улице я натыкался на фонари, потому что глаза мои смотрели не туда, куда я иду, а голова была повернута на витрины. Мы как раз жили на главной торговой улице, называвшейся Corso Buenos Aires.

— Тогда все носили клетчатые пиджаки?

— Нет, клетчатый пиджак у меня появился после гастролей в Югославии, это уже потом. Тогда у меня ничего не было, мы получали 103 тысячи лир в месяц. Кормили нас один раз в день обедом. И надо было вносить за это какие-то деньги. Но мы скоро перестали их платить. Надо было одеться и купить жене, папе, маме какие-то подарки. Я уже не помню, что я там покупал, но

приходилось об этом думать так, чтобы не умереть с голоду. Мы устраивали какие-то складчины, нам присылали что-то из дома. Тогда у нас был так называемый «день артиста». Покупали мы кьянти, которое стоило дешевле, чем вода минеральная, а еще — сыр. Это случалось раза два в месяц. На другой день трудно было идти на урок, и голос почему-то не звучал. Оказывалось, что на русских какая-то напасть: у кого бронхит, у кого трахеит вдруг открывался, а я всегда говорил, что просто съел мороженое.

Наш отель назывался «City Hotel». Все мы жили на одном, самом последнем этаже. Нас было пятеро, и было пять комнат. Моя была «camera settantuna», 71. Это я запомнил. Напротив — дверь, там жил Муслим. А дальше Норейка, За-бер, Крум, Соловьяненко.

Мы жили в 40 минутах ходьбы пешком от «Скала». Только один вид транспорта был нам доступен — ноги. За остальное надо было платить. А это, извините. Напротив нашего отеля был большой кинотеатр. Назывался «Cinema Puccini». Пуччини, не как-нибудь. А выше, против нас, на самом последнем этаже жили девушки легкого поведения. Если мне не изменяет память, мы сложились, купили духовой пистолет и стреляли им в окна — на небольшое расстояние, через улицу. А они нам устраивали стриптиз. Потом они куда-то съехали на нашу беду. Молодые мы были все.

После того, как я уехал из Италии, я больше не видел Барра. У него после нас стажеры занимались всего год или два. Он вскоре умер.

— Если бы вы остались в Италии, как вы думаете, у вас была бы такая же блестящая карьера?

— Если в человеке есть целеустремленность, упорство, вкус, если он правильно воспитан, если есть данные, то раньше или позже все произойдет. Настоящее проявится все равно, вылезет, если есть человеческий стержень.

Уехал Нуреев, уехал Барышников. Кем они стали? У обоих была блистательная карьера. Единственная неудача постигла здесь Сашу Годунова. Его что-то сломило. У меня-то и мыслей таких не было. Как я мог остаться? А мама?

В Италии я понял, что такое так называемая ностальгия. Безумно хотелось домой, несмотря на то, что кругом, куда ни посмотришь — вверху, внизу, сзади и спереди — была Италия. То ли мы уже привыкли так, то ли нас научили так. Мы все считали месяцы, дни, часы перед отъездом. От этого никуда не денешься. Момент отъезда в Италию, правда, тоже ждали с нетерпением.

Для меня единственное достоинство состояния, в котором сейчас пребывает моя страна, только то, что людям дали

возможность свободно ездить. Остальное мало изменилось к лучшему. Сейчас человек, располагающий определенными возможностями и талантом, может осуществляться и в России, и за границей. А у нас не было другого выхода, кроме как унижаться.

Да, в комсомоле я был. Приехал из Италии, а мне говорят, что меня исключат. Я взносы не платил. Я-то думал, что давно из комсомола выбыл по возрасту.

Летом 1965 года, как раз когда я вернулся из Италии, Мариинка должна была ехать в Москву.

— Как вы ощущали себя, и как вас приняли в театре по вашем возвращении из Италии?

— Тоски у меня не было. Я вернулся в любимый театр, отношение мое к нему было по-прежнему самым трепетным и розовым. Мне сразу стали устраивать встречи с артистами, со студентами и с профессурой Консерватории. Меня расспрашивали: «Что там было? Как вас там учили? Как проводили время?» Все были так заинтересованны, что пришли даже артисты из оркестра, из хора, и я рассказывал о своей итальянской судьбине.

А через неделю по приезде я начал учить партию Альваро из «Силы судьбы» специально для московских гастролей. Эта партия после стажировки стала первой и самой ответственной пробой моего голоса и возможностей тесситуры. Партия труднейшая, ой какая трудная партия! Самая сложная в моем репертуаре. Не то, что Альфред, Хозе или Ленский. Ленский — легкая партия, ограниченная по тесситуре и диапазону. Но хорошо петь все, даже самые легкие партии, — трудно. Мне ведь было всего 25 лет, а впереди у меня был Герман.

— Как прошли гастроли в Большом?

— «Силу судьбы» в 1965 году мы пели даже не в Большом, а во Дворце Съездов. Оказалось, что нас слушал знаменитый американский импресарио Сол Юрок. Как я узнал от него самого много лет спустя в Вене, он тотчас пригласил меня в «Метрополитен» на постановку «Силы судьбы». Но меня не только не отпустили из страны, но даже и не сказали о том, что такое приглашение было.

Как только я вернулся из Италии, то сразу был назначен выступать на конкурсе. В 1966 году специальность «сольное пение» была впервые введена на конкурсе Чайковского. Никакого прослушивания мне не устроили, а у всех конкурсантов были прослушивания в театрах и консерваториях, затем — республиканский отбор, потом — всесоюзный. Я ничего не проходил. Председателем жюри был Свешников. Я знал, что за

ним стоят амбиции Москвы. На тех конкурсах, в которых мне приходилось участвовать, я всегда ощущал антагонизм между Московской и Ленинградской консерваториями. Питер всегда находился на положении вдовствующей императрицы. Я приехал в Москву ленинградцем, еще будучи солистом Кировского театра.

У новых конкурсов была новая цель: вызвать на бой весь мир и победить.

В конкурсные дни с восторгом обнаруживалось, как восхитительно широк мир, как он непривычно проницаем, как сто-лична Москва, возносившаяся над Парижем, Нью-Йорком и Миланом. Конкурс Чайковского должен был выработать новый тип оперного артиста. Стажировка при «Ла Скала», так же как и победы на конкурсах, отныне составляли программу новой эталонной советской оперной судьбы «международного класса». На смену Лауреатам Сталинских премий пришел Лауреат Международных конкурсов. После того, как певцы предшествующего поколения Большого театра сложили с плеч свои оперные судьбы, их пьедесталы стали выдавать авансом молодежи на конкурсах, предсказывая ей такое будущее, которое обязано было затмить великое прошлое.

Участников Третьего Конкурса Чайковского много фотографировали. Одна из таких фотографий до сих пор украшает стенд в Зале Чайковского. На ней лауреаты-вокалисты снялись все вместе, улыбаясь. Улыбка выражала состояние души. По ее ширине можно определить призовое место победителя. Американка Джейн Марш и Владимир Атлантов улыбнулись шире всех. Они заняли первое место.

240 участников, 38 стран, 78 певцов. Конкурс по специальности «сольное пение» был объявлен впервые. Кто-то из членов жюри сказал: «По традиции Конкурс Чайковского открывает Америке ее таланты». Другой заметил: «Конкурсанты думают, что экзамены сдают они. А по моему глубокому убеждению на конкурсе «взлетают» и «проваливаются» учителя и целые педагогические школы».

Важно было не пропустить своего Вана Клиберна среди американских вокалистов. Нельзя было допустить, чтобы отечественная исполнительская школа провалилась. В установленных рамках жюри импровизировало.

На Третьем Конкурсе Чайковского первые премии получили русский певец и американская певица. Иными словами, победила дружба, отменявшая борьбу и соперничество во всех других сферах. Так был построен внешний, политический сюжет конкурса. Но внутренний, истинный смысл музыкальных событий тех дней был иным. Иногда отдельные, словно случайные

реплики действующих лиц обнаруживали его со всей очевидностью.

«На конкурсе отсутствуют итальянские и французские певцы» (А. Эйзен).

« — Скажите, маэстро, почему на Конкурсе Чайковского так мало итальянских участников?

- ... молодежь распевает песни, она неохотно идет учиться музыке.

- Италия - признанная певческая держава. Почему нет итальянских певцов на Конкурсе Чайковского?

- Право, не знаю... На днях в Москву пребывает сеньор Антонио Гирингелли, директор «Ла Скала». Он ответит на этот вопрос точнее, чем я»*.

«Это какое-то организационное недоразумение. На следующий конкурс я сам привезу наших певцов» (А. Гирингелли).

Вовсе не Америка и Советский Союз соревновались на вокальном конкурсе. Страной, бросившей вызов, была Италия. Роль певца из Италии сыграл только что вернувшийся из Милана Владимир Атлантов. На этом конкурсе в лице Атлантова впервые заявила о себе и впервые была признана та новая манера пения, которая вскоре завоевала Большой театр и сформировала новый вокальный стиль. По сути дела, Третий Конкурс Чайковского обозначил границу двух вокальных эпох. Особенно интересно то, как новое для России отношение к вокалу было воспринято солистами предшествующей эпохи, входившими в то жюри, которое наградило Атлантова первой премией. В нем были Лемешев, Максакова, Рейзен, Архипова, Свиридов, ответственный секретарь Эйзен, несколько иностранцев. Председательствовал Свешников.

На протяжении всего конкурса отзывы членов жюри и компетентных слушателей были почти единодушны и отнюдь не свободны от критических замечаний.

14 июня, вторник.

У вокалистов сразу четыре советских исполнителя: В. Атлантов, К. Лисовский, Х. Крумм, В. Миракян.

«В очень «голосистой» группе теноров зрелость и мастерство присущи В. Атлантову, выразительно спевшему «монолог Отелло». Задушевно спел артист русскую народную песню «У зори, у зорюшки». Хотелось бы... услышать более «скульптурное» слово в пении Атлантова» (О. Благовидова. «На турнире певцов»).

19 июня, воскресенье.

Во втором туре Атлантов будет петь арию Германа, два

романса Чайковского «Закатилось солнце» и «Снова как прежде один», «Сонет Шекспира № 30» Кабалевского и «Триптих» Пейко, обязательное произведение, сочиненное специально к конкурсу.

* «Рад встрече с Россией». «Московский комсомолец», 13 июня 1966.

«Публика услышала 6 голосов... На первое место я поставил бы В. Атлантова, певца исключительно прекрасных данных» (Д. Евтушенко, проф. Киевской Консерватории).

«Кто спорит — прекрасные данные у В. Атлантова! Но ведь и он жмет, форсирует звук. Зачем это делать? Какова причина? На мой взгляд, это происходит из-за недостаточной музыкальной культуры талантливого артиста и его малой требовательности к себе» (И. Яунзем).

«Я очень хорошо знал Марио Ланца. В. Атлантов живо напомнил мне молодого Ланца. Это первоклассный оперный голос большой силы, благородного, насыщенного тембра. Такие голоса - редкий дар природы» (Джордж Лондон, США).

«Необычайной красоты тенор В. Атлантова вызывает всеобщее восхищение, хотя певцу еще не достает культуры камерного пения» (С. Хентова. «Гроссмейстеры музыки. Ленинградцы на Конкурсе Чайковского»).

«...романсы Атлантов подавал несколько в оперном стиле, но при столь большом голосе это, пожалуй, не удивительно» (Анджей Хиольский, Польша).

26 июня, воскресенье.

«В. Атлантов должен был петь программу третьего тура в субботу, но не пел.

- Болен, - сказали в пресс-бюро.

А в воскресенье — последний день конкурса вокалистов. Если не успеет выздороветь за ночь — прости-прощай все труды и надежды.

Наступило воскресенье. Будет ли петь Атлантов? Никто не знает. В программе его имя не значится. Нет, Владимир не выздоровел. И все же он пел. И никто в переполненном зале, включая знатоков с мировым именем за столом жюри, не смог сказать: этот певец сегодня не в голосе, он нездоров. Когда Атлантов вышел на сцену, встал рядом с дирижером Э. Грикуровым, куда-то исчезли болезнь, сомнения, страхи певца Атлантова... — ...это были уже волнения и страхи других людей. Сначала бродячего паяца Канио, потом бедного офицера Германа...»*

В третьем туре с оркестром в программу Атлантова входили ария Германа, ария Ашиг-Кериба из оперы Глиэра «Шахсэ-нэм» и ария Калафа. Однако, вместо последней Атлантов исполнил арию Канио.

* «Победители названы». «Московский комсомолец», 26 июня 1966.

27 июня, понедельник.

«Около десяти часов вечера все собрались в Малом зале. Обычные волнения, чуть нервный смех и в уголке зала — даже пение. Жюри появилось на эстраде, встреченное аплодисментами. Председатель - А.В. Свешников - объявлял результаты. Когда он объявил имя Джейн Марш, героиня конкурса заплакала от неожиданности и счастья. А недавние соперники и товарищи В. Атлантов и Н. Охотников расцеловались к радости корреспондентов».

«Отмеченный первой премией среди мужских голосов драматический тенор В. Атлантов, еще совсем молодой человек, обладает уникальным голосом и большим художественным дарованием. Мне не приходилось еще встречать драматического тенора такой красоты, выразительности, мощи, экспрессии. Перед этим певцом открыто огромное будущее, у него есть все возможности стать крупным артистом»*.

«Первую премию завоевал Владимир Атлантов. У него поистине золотой голос. Он очень талантливый человек и, надеюсь, поймет, что такой голос надо охранять. В будущем ему следует подумать над тем, чтобы не форсировать звучание...»**

«Владимир Атлантов... Он одарен голосом редкой красоты и мощи, несомненно музыкален и ярко темпераментен. Все эти качества сразу же находят отклик у слушателей.

Но... Есть много но...

Я понимаю, что изолировать артиста от зала, для которого он поет, невозможно. Но изолировать творчество от «приливов и отливов» поверхностного вкуса — это в его собственной власти... А для этого нужен режим, нужна школа, нужно непрерывное обогащение культуры. И, конечно, самая высокая требовательность к себе. Подобная требовательность должна была бы подсказать артисту, что нельзя, например, так злоупотреблять грудным резонатором, буквально «наваливаясь» на связки всей силой дыхания, помноженного на темперамент.

...Премия В. Атлантову на минувшем конкурсе — это более всего признание его возможностей, но не свершений. Мы все ждем от него очень многого» (И. Архипова)***.

* Г. Свиридов, «Известия», 27 июня 1966.

** А. Свешников, «Правда», 28 июня 1966.

*** Все цитаты - из пресс-бюллетеня III Конкурса Чайковского, 1966 год; Библиотека Московской Консерватории.

29 июня, среда.

Вечером состоялся концерт лауреатов и торжественное закрытие конкурса. На этом концерте Владимир Атлантов и Джейн Марш спели дуэт Дездемоны и Отелло из первого действия оперы Верди.

30 июня, четверг.

Прошел торжественный прием в Кремле с награждением лауреатов, речью Е. Фурцевой, официальными поздравлениями и приветствиями. Первая премия имела материальный эквивалент, выраженный в виде золотой медали и 2.500 рублей. Джейн Марш и Владимир Атлантов получили свои награды.

А потом, широко улыбнувшись, они сфотографировались на память.

Все было решено. И все же результаты этого Конкурса оставляли много вопросов. И главный из них — почему же все-таки Атлантов победил? Что заставило жюри наградить первой премией певца, получившего такое количество серьезных критических замечаний?

То, что критики отмечали как недостаток, на самом деле являлось характерной особенностью новой манеры пения. Скорее всего, критиков поразила не столько недостаточная увлеченность Атлантова непосредственным смыслом слов, сколько то, что в его пении тембр был многозначительней, чем слова, а тембральная работа по смысловой нагрузке и выразительности ничуть не уступала интонационной. Индивидуальность Атлантова гораздо полнее выразилась в тембре, чем в драматической интонации. Эти черты обозначали новый вокальный стиль. И именно этим объяснялось то, что исполнение Атлантовым камерного репертуара многим показалось необычным.

Тембр Атлантова — очень индивидуален, тогда как драматическая интонация — вполне универсальна, а способ эмоциональной окраски звуков предопределен итальянской школой. Русской вокальной школе это было чуждо. Драматическая интонация здесь более свободна, палитра эмоциональных красок не столь жестко установлена. Иногда в пении русских певцов эмоция парадоксальна, контрастна драматическому тексту, но всегда связана с ним.

Однако вовсе не случайно стажировка Атлантова совпала с окончанием педагогической работы маэстро Барра, с концом его школы. Конец стиля совсем не всегда означает исчерпанность определенной технической манеры, но окончание соответствия эмоций и звуков. Новая музыка, новое время и новые

эмоции, вовсе не идилличные, не вполне могли быть выражены посредством установленной за столетия вокальной системы. Пение Атлантова и те эмоции, которые он хотел бы передать, были драматичней, чем полученная им в Италии школа. Быть может, именно поэтому его пение и было так экспрессивно, что он интуитивно стремился приспособить полученную им итальянскую школу под ощущения и эмоции человека нового времени.

Завоевало всех членов жюри, безусловно покорило вопреки их собственному желанию неосознанное самим Атлантовым ощущение духа времени, проникавшее его пение и принесшее ему победу. Оно пленило всех потому, что в своем пении Атлантов был свободен. Свободен так, как была свободна Италия, как были свободны итальянские певцы. И эта свобода сама по себе оценивалась выше вокальных достоинств и недостатков. Фактически, именно за свободное пение Атлантову дали первый приз.

— Первый тур Конкурса Чайковского проходил в зале Чайковского. Я прошел на второй тур. Второй тур уже, по-моему, был в Большом зале Консерватории. И я попал на третий тур. И потом случился третий тур. И я победил. Так оно и было. Очень просто.

Единственное, что сопровождало мое участие в конкурсе, так это то, что я собирал каждую подковку от ботинок. К концу конкурса у меня была уже огромная пригоршня этих подковок.

Когда я узнал, что победил на этом конкурсе, мне, конечно, было приятно. Двадцать семь лет всего! И первое место! Глаза на стебельках от счастья! Но главным образом я радовался тому, что мама была счастлива. Для меня это имело основное значение. Со мной лично ничего не произошло. Просто увеличилась моя известность, увеличился спрос на меня. Популярность пришла, начали приглашать на телевидение.

Как раз во время конкурса Чайковского я писал на студии Мосфильма фонограмму для музыкальной картины «Каменный гость», которую снимал режиссер Владимир Горикер. Это насчет моего музыкального уровня. Я просто ставил ноты на пюпитр, а поскольку я сольфеджирую достаточно хорошо, я так и записывал с листа. Впервые раскрывал свою партию на записи.

— И вы этим гордитесь?

— Нет, ну конечно, я ошибался. Но исправлялся и шел дальше. А после победы меня даже и сняли в этом фильме, я сыграл Дон Жуана. Сначала Горикер хотел, чтобы играл киноартист под мой голос. Я знаю, что было много артистов, пробовавшихся на эту роль: артист Азо, одно время пользовавшийся известностью, Коренев, сыгравший Человека-амфибию. Но как-то артист Георгий Шевцов, утвержденный на роль Дон Карлоса, приходивший на запись фонограммы, сказал Горикеру: «Володя, а что ты там пробуешь? Ты попробуй этого парня». Тогда еще не было известно, что я награду получу на конкурсе Чайковского. А потом, когда я ее получил, вот тогда-то Горикер, очевидно, и решился: «Ага, это будет ко всему прочему еще и лауреат конкурса Чайковского», — сделал мне пробу, и меня утвердили. И таким образом я попал в кино.

Ирина Печерникова, сыгравшая Донну Анну, была уже тогда очень известной. Она безумно талантливая актриса, игравшая в нескольких театрах. Но мне кажется, что сила ее таланта не получила должного осуществления, несмотря на удачи в кино: «Доживем до понедельника» и по Тургеневу, где она снималась со Смоктуновским. Это были блестящие фильмы, и она там была великолепна, могла бы сделать блестящую карьеру. Не знаю, по каким причинам этого не произошло. Может быть, она считает, что ее карьера состоялась. Но я то знаю меру и силу ее таланта. Она могла бы стать замечательной русской актрисой.

Сначала записали фонограмму, а потом снимали очень быстро. Я в фильме на лошади скакал, пришлось научиться. Я занимался верховой ездой в Сокольниках. Там был ипподром с лошадьми, и мою звали Амбар. Такая большая, серая. Мне сказали: «Знаешь что, ты не удивляйся, люди падают с лошади. Это довольно больно». Так вот, я ни разу не упал! Я почти под животом лошади заканчивал свои скачки, но так ни разу она меня не сбросила. Самое трудное — это езда рысью, когда тебя все время подбрасывает. Потом смотрел на ноги, около колен они были все в синяках. Постепенно освоился и скакал в фильме на этой лошадке. Привезли ее за мной в Крым. Натурные съемки у нас были на Ай-Петри. Наверное, те скалистые места походили на пейзаж Испании.

Кино — это какой-то особый мир. Своеобразная богема такая киношная. Конечно, все это было безумно привлекательно и необычно. Эти выезды на натуру, камеры, павильоны, свет, декорации. Все нужно было как-то освоить, пережить, уместить в себе, распределить все эти ощущения и впечатления. В общем-то была очень интересная житуха, я должен сказать.

После конкурса все стали вдруг узнавать мою фамилию.

Прибавилось более приличное ко мне отношение, которое всегда в дефиците у артистов. Потому что, что такое артист? Шут.

А в общем-то победа на конкурсе — довольно обычное явление. Во мне ничто не изменилось. Событиями моей внутренней жизни из всех профессиональных достижений становились только удачно спетые новые партии. Конечно, потом эти события растворялись в памяти, во времени. Но они были, были. Очень большим событием для меня стал вердиевский «Отелло» в концертном исполнении, в котором я участвовал в тридцать лет.

В финале конкурса Чайковского я тоже пел из «Отелло» с американской певицей Джейн Марш. Мне всегда хотелось петь Отелло, и я использовал для этого любые возможности. Я заранее просматривал и пел для себя все, что мне было интересно. Даже не учил специально. Просто запоминалось. Мне и самому не понятна моя манера подготовки. Но к тому моменту, когда меня назначали на роль, в основном все партии у меня были выучены. Я с ними знакомился как-то впрок.

— Кто такая Джейн Марш?

— Сопрано, занявшая первое место среди женщин.

— Какие у вас от нее впечатления?

— Она была крупная и очень интересная женщина, на голову выше меня. К сожалению, в дальнейшем как певица она не осуществилась. Я не знаю, как она пела всю конкурсную программу на русском языке. Я женщин не слушал. Мне надо было думать о себе самом, дорогом, на этом конкурсе. Но мне пришлось услышать у нее Письмо Татьяны. Она довольно чисто спела по-русски, но, как и все иностранки, со смешными огрехами. Почему-то все иностранцы говорят, что петь по-русски — это безумно трудно. А если бы они пели на венгерском?

Когда мы исполняли с Джейн заключительный концерт конкурса, дирижировал Борис Хайкин. В центре сцены, перед оркестром, стоял я, а справа от меня — Джейн, которая была почти вровень с Хайкиным, стоявшим на дирижерском подиуме слева. Я не знаю, какие у нее были каблуки — одиннадцать сантиметров или только десять. Но я поглядывал наверх: направо на Джейн и налево на Хайкина. А пели-то мы дуэт Отелло и Дездемоны на итальянском языке. И я был Отелло, а не она и не Хайкин. Словом, тяжелые у меня впечатления остались, тяжелые.

— А с кем из призеров Конкурса Чайковского вы в дальнейшем встречались на сцене?

— С Николаем Охотниковым, замечательным басом, занявшим второе место. Он долгие годы был первым басом Мариинки во времена Темирканова и даже Гергиева. Голос-

красавец с беспредельным диапазоном, чудесная кантилена. Единственный его недостаток — небольшой рост. Я услышал Охотникова значительно позже Конкурса, когда Мариинка приезжала в Москву и давала «Лоэнгрин». Он там совершенно потрясающе пел Короля. Он и сейчас поет, хотя, по-моему, старше меня на пару лет. Охотникова все знают.

— Какие последствия, кроме известности, имела для вас победа на конкурсе Чайковского?

— После Конкурса Чайковского меня перевели в Большой театр, я стал ездить в социалистические страны: Болгарию, Венгрию, ГДР, Югославию, Польшу. И еще я много выступал с концертами.

— С какими концертами вы выступали?

— Выступал с сольными концертами и в Большом зале Консерватории, и в зале Чайковского, и в Большом зале Ленинградской филармонии, и в Малом зале Ленинградской филармонии. Я давал концерты по всему Союзу. Много попел, честно отработал свою награду.

Я помню, когда мне вручали премию, Свешников сказал: «Эту первую премию мы авансом вам даем». А я ему ответил: «Я авансов не беру».

Да, по молодости мое честолюбие было удовлетворено. Такой конкурс! Действительно, первый! Тогда он был намного значительнее и международное значение имел большое. Это сейчас конкурс Чайковского превратился в междусобойчик, в распределение премий между собственными учениками.

Знаете, мне предложили приехать на X Конкурс Чайковского в 1994 году. До этого не приглашали ни разу, а потом сразу предложили стать председателем жюри. Я говорю: «О'кей. Но жюри будет мое». И написал его состав. Все поющие, гастролирующие и независимые люди. Я включил Пьеро Каппуччилли, Мирелу Френи, Елену Образцову, Людмилу Шемчук, каких-то дирижеров. Я знал, отправляя свой состав, что Москва не примет его. Это было бы по существу неуправляемое жюри, что не могло устроить Москву.

— Владимир Андреевич, мне кажется, что на десятом, юбилейном, конкурсе в состав жюри должны были войти победители прошлых лет.

— Но Образцова и Шемчук в свое время получили первые премии. Нет, я считаю, что когда из года в год жюри возглавляет Ирина Архипова, это просто неприлично. Я в эти игры не играю.

— А что было потом, после победы, после перевода в Большой театр?

— А потом был Третий Конкурс молодых оперных певцов в

Болгарии, в Софии, где, в отличие от Конкурса Чайковского, надо было петь целый спектакль. Я пел «Кармен». Конечно, это более серьезный конкурс, показывающий певца и артиста со всех сторон: все его способности, возможности и просчеты. Шел 67-й год, мне было 28 лет. Я был молод, только начинал. В конкурсе этом можно было принять участие до 33-х лет.

В Софию съезжаются очень многие импресарио, чтобы услышать и увидеть певца на сцене. Этот конкурс проходит не так, как третий тур Конкурса Чайковского, когда певцы поют перед оркестром, а на нормальной оперной сцене. У импресарио есть возможность оценить качество голоса: его полетность, его собранность, сценические возможности артиста, получить очень широкое представление о личности певца. Этот конкурс был, что называется, «без промаха». Очень многие артисты оттуда пошли.

До меня в нем участвовали замечательные певцы: Николай Гяуров, Никола Гюзелев, Питер Глособ, впоследствии певшие на лучших сценах мира. Галя Ковалева заняла в Софии второе место в 1961 году. Женя Нестеренко — второе в тот же год, что и я. Там многих заметили.

Я на всю жизнь запомнил свою софийскую Кармен! Если не ошибаюсь, ее звали Джой Дэвидсон. Она была американка. Мы с ней заняли первое место. Чем она произвела на меня впечатление, так это своей внешностью. Она была не похожа на всех тех Кармен, которых я видал в театрах и с которыми я пел. Вдруг на сцену вылетает, как ракета, девчонка в красной юбке, босиком, в желтой кофте и без бюстгальтера, что было очень заметно, а для меня — поразительно. Это было первым, на что я обратил внимание, потому что я совершенно не ожидал. До этого мы репетировали просто в обычной одежде. И вдруг я увидел, с моей точки зрения, настоящую Кармен.

Я много об этом рассказывал в России. Может быть, Лена Образцова, вняв моим рассказам, тоже разулась в Кармен. А может, она сама додумалась. Но та еще ко всему прочему была в короткой юбке, и у нее была совершенно замечательная фигурка. Это на меня произвело огромное впечатление.

— А как она пела?

— Я бы сказал, что ее вокальный материал был несколько менее значительным, чем ее сценические проявления. Он мог бы быть лучше в сравнении с качеством того, что она делала на сцене.

— А еще кого-нибудь из иностранных певцов вы запомнили на том конкурсе?

— Да. В нем участвовал потрясающий тенор Георгий Чолаков, болгарин. Он так пел Герцога, что мне было совершенно ясно, что

он и получит золотую медаль. Но ему дали почему-то только четвертую премию. Басы пели в спектаклях Бориса или Филиппа из «Карлоса». Самый главный приз присудили басу Димитру Петкову. Он после имел свою работу, свои спектакли, но растворился у себя в Болгарии, не вышел на международный олимп, не вырос в международного баса.

— А ваш последний конкурс — Международный конкурс вокалистов в Монреале?

— Да. Это было в том же 67 году. Конкурс в Монреале — не оперный, а только романсы. И так же, как на конкурсе Глинки, их поешь под фортепьяно.

Я в Монреале пел из пушкинского цикла Георгия Свиридова. Этот цикл произвел очень сильное впечатление и на канадских слушателей, и на комиссию. Они не знали о нем, никогда не слышали Свиридова. А это его ранняя, чудесная музыка.

— Вы вместе со Свиридовым работали над этим циклом?

— Нет. Его пушкинские романсы я учил сам. Они мне очень понравились. Я пел весь цикл, но не записал.

— Почему?

— Я не мог ходить на студию грамзаписи и предлагать себя, а писал только то, что предлагали мне. Пожалуй, я никогда не отказывался от записей. Сколько раз мне предлагали, столько раз я и писал.

— Ас самим Свиридовым вы не работали?

— Как-то я начал с ним вместе над чем-то работать. Он даже хотел мне посвятить какой-то свой цикл. По-моему, есенинский. А потом, не помню по каким причинам, эта работа прекратилась и мы расстались. Но как раз тогда, когда я еще обращал внимание на газетные статьи, Свиридов почему-то написал очень хороший отзыв обо мне. За что я ему, конечно, признателен.

— Да, в газете «Известия»: «Владимир Атлантов обладает уникальным голосом и большим художественным дарованием. Мне не приходилось еще встречать драматического тенора такой красоты, выразительности, мощи, экспрессии».

А почему вы все-таки не стали работать со Свиридовым?

— Не думаю, что просто поленился. По-моему, нет. Кажется, я оказался слишком занят. Свиридов, действительно, работал очень интенсивно, и работа с ним должна была поглощать все время. А я не смог тогда столько времени ему уделить.

— Владимир Андреевич, а почему вы заняли только четвертое место в Монреале?

— До третьего тура в Монреале всем было очевидно, понятно и ясно, что я займу первое место. А на третий тур нужно было выучить какую-то индейскую песню. Я подумал, что у меня уже

премия в кармане и мне не надо особенно напрягаться по этому поводу. И просто не выучил я эту индейскую песню, схалтурил. А эту песню все должны были петь. Это было обязательное произведение, специально написанное к конкурсу, не знаю каким индейским композитором. Я пел такое, что все индейцы внутри себя ужаснулись. И тотчас скатился на четвертое место.

А вот Юра Мазурок как раз очень серьезно подошел к этому делу и блестяще, точно и четко исполнил эту песню, песнь даже. И вот результат. Он занял первое место. Я не огорчился. Я вообще как-то не разочаровывался и не расстраивался по этому поводу, хотя понимал, что первое место дает какую-то известность, какую-то перспективу открывает. А так, я никогда не хотел участвовать в этих конкурсах, меня туда просто делегировали. Вот и на этот раз.

Зато я увидел Монреаль, первый канадский город, первый город американского континента. Конечно, совершенно необычный, не такой, как наши города, тем более не такой, как Питер, а с этой американской спецификой, которую ощущаешь мгновенно и сразу.

Но, надо сказать, что как город он на меня как-то совсем не произвел впечатления. Я его почти не помню. Первое мое сильное впечатление от американских городов связано с Нью-Йорком, с глобальными масштабами, с верхотурой. Задираешь голову и не знаешь, глаза дойдут у тебя до конца этого дома или нет. Я всегда думал: «Господи, если начнется война и упадет бомба, они же посыпятся как стоящее домино. Что же они так необдуманно строят?» В то время ведь были постоянно разговоры о войне, о том, что на нас должны напасть. Ну, а если на нас нападут, то они получат отпор.

— Неужели вы об этом думали всерьез?

— Конечно. Тогда это была государственная политика. Нам это внушали, а мы были очень восприимчивые. Все воспринимали так, как и было рассчитано. Да, мы жили в постоянном страхе войны. И особенно ощущение войны приблизилось, когда был Карибский кризис. Это было очень серьезно, государство ведь было мощнейшим. И я все это помню. А вы этого, как будто, не знаете.

— Сколько вам было лет, когда вы спели Германа?

— Двадцать семь. Герман — это моя последняя премьера в Кировском театре. Я спел Германа сразу после Конкурса Чайковского.

Я подготовил и спел эту партию под руководством недооцененного, гениального дирижера Константина Симеонова, разобравшего ее со мной от и до.

Глава 3. «ПИКОВАЯ ДАМА»

Победа на Третьем Конкурсе имени Чайковского выдвинула Атлантова в число главных героев наступавшего нового оперного времени. Имя Атлантова, взбираясь на афиши лучших концертных залов Москвы и Ленинграда, на глазах крупнело, и увеличение типографского шрифта было прямо пропорционально росту популярности молодого певца. Атлантов рано познал сладостный холодок официального признания. И все же его Первая премия имела больший вес. Она означала победу тех смутных надежд, которые Ленинград связывал с рождением нового исполнительского стиля, осуществлявшегося скорее в мечтах и воспоминаниях, чем в реальных театральных событиях, и тем не менее внезапно в лице Атлантова проложившего себе дорогу в большой театральный мир.

Однако для Ленинграда эта победа была не только свершением, но и концом всех надежд, потому что в этом городе очень многое было возможно, но нельзя было стать самым первым. А Атлантов уже был признан им, и потому теперь Ленинград был обречен потерять его.

Самое главное, в пору возвращения Атлантова из Италии с блестящей московской наградой в Кировском по-прежнему шли диалоги с прошлым, театр искал свой собственный, современный путь, опера на его сцене стремилась обрести новый образ. Судя по всему, эти поиски были мучительными. Они длились слишком долго. То ли слишком коротка была эпоха 60-х годов, слишком не настойчива, не напориста и не агрессивна атмосфера перемен. То ли театру нужен был одни человек, режиссер или дирижер, способный дать возможность реального воплощения молодому энтузиазму всей труппы, умеющий направить к одной, определенной цели энергию молодых голосов.

И тогда на пост главного дирижера в Кировский театр пришел Константин Симеонов. Тем самым он одержал двойную победу и над собственной судьбой, и над неудачливой судьбой Кировской сцены. После Ария Пазовского, возглавлявшего Кировский до войны и похищенного в Большой, подлинного главного дирижера в театре не было, хотя над оркестром порхали разные атласные бабочки, менялись имена и сменялись лица. Но одни приходили не ко времени, а другие не к месту. История словно замерла, дожидаясь, пока Симеонов займет место за кировским пультом.

По всему было ясно, что Симеонов сделается главным дирижером сразу вслед за Пазовским. Масштаб одаренности Симеонова был очевидным. Он окончил Капеллу, потом Консерваторию, после последовали успехи в провинции, орден «Знак почета». А потом в этой блестящей судьбе случилась непредвиденная задержка на 20 лет.

Началась война, Симеонов добровольцем пошел на фронт, попал в концлагерь, бежал оттуда и не погиб даже тогда, когда вернулся в свой Ленинград. (Отчего серьезная опала все-таки миновала его, нам не известно.) Но, видимо, все же с тех пор жизнь Симеонова сделалась нечувствительной к проявлениям его дирижерского таланта и недоступной для славы.

Симеонов сразу был отброшен на третье место. Он оказался в Киеве, третьем музыкальном городе Советского Союза. В этом городе Симеонов был всюду: и дирижером Государственного Симфонического оркестра УССР, и главным дирижером оркестра Украинского Радио и Телевидения, и главным дирижером Киевского оперного театра. Киев давно был Симеонову мал.

Все триумфы в его музыкальной судьбе были сквозными и не оставлявшими следов, как легкие раны. Симеонов получил I премию в 1946 году на Всесоюзном смотре молодых дирижеров, а итальянская пресса назвала его «русским Караяном», когда один-единственный раз он встал за пульт Большого театра, находившегося в Италии во время первых обменных гастролей с «Ла Скала» в 1964 году. Тогда Симеонов управлял «Пиковой дамой», оставшейся без музыкального руководителя после внезапной смерти А.Ш. Мелик-Пашаева.

«Пиковая дама» всегда пребывала с Константином Симеоновым. Все звездные часы его карьеры были связаны с этой оперой. Казалось, что петербургская трагедия, сопутствовавшая самым высоким моментам судьбы Симеонова, определяет жанр всей его жизни.

Симеонов и в Кировском начал с «Пиковой дамы». В том спектакле в свои 27 лет Атлантов впервые исполнил партию Германа.

Истинный смысл происходившего на сцене заключался в гармоничном единстве старого и нового, в паритете прошлого и будущего, который был достигнут на Кировской сцене лишь однажды, а потому возобновление «Пиковой дамы» в 1967 году явилось самым ярким моментом в судьбе оперного десятилетия и в карьерах Симеонова и Атлантова в Кировском.

Для Атлантова эта «Пиковая дама» стала экзаменом не менее важным, чем Конкурс Чайковского. Это был экзамен художественный, демонстрировавший, какие новые границы в

оперном спектакле открывает новая исполнительская эстетика. По-итальянски свободное пение, феноменально молодой Герман, экспрессивная сценическая манера — все это звало в будущее, все это было очень ново.

Это был первый за долгие годы спектакль Кировского театра, из которого была изгнана ностальгия. Освободиться до конца, изгнать со сцены призраков, закрывавших дорогу завтрашнему дню и не дававших молодым певцам полностью осуществить себя — такова была внутренняя цель Симеонова. Поэтому он не побоялся вызвать самый заветный момент ленинградской театральной истории на последний и решительный разговор.

Возобновление Симеоновым «Пиковой дамы» явилось поздним ответом Кировского театра на критику Мейерхольда. Поставленная А. Бенуа в 1921 году «Пиковая дама» шла на сцене с незначительными перерывами до середины 1966 года, а потом «по мотивам» спектакля Бенуа была возобновлена в 1967. Именно этой постановке Ленинград был обязан появлением «Пиковой дамы» Мейерхольда в МАЛЕГОТе в 1934 году, поставленной из великого несогласия.

Бытовому и прозаическому спектаклю Бенуа Мейерхольд не мог простить претензии на выполнение исключительной миссии — продлить в XX веке жизнь романтическому герою. Судьба романтического героя и, шире, романтизма занимала самого Мейерхольда всю жизнь. О трагической судьбе романтического героя в мире, лишенном романтического начала, поставил он свою «Пиковую даму». Безумие, поджидавшее Германа в самом конце вместо романтического жеста самоубийства, не было прямой цитатой из Пушкина, а, скорее, метафорой (Пушкина занимавшей: «Не дай мне, Бог, сойти с ума») пошлого и равнодушного существования, к которому неизбежно приходил опустошенный романтический герой. Тема казалась закрытой, и тем не менее ленинградская романтическая традиция на этом не прервалась, но на некоторое время замерла, подыскивая себе нового героя.

22 января 1967 года в старых декорациях, сохранявших память о бытовых пристрастиях Бенуа, была разыграна современная романтическая драма с Владимиром Атлантовым в роли Германа, порывавшая с законами бытового театра. Ограниченная эстетика оппонента Мейерхольда А. Бенуа в спектакле, самим А. Бенуа поставленном, была с запозданием, но полностью побеждена. В этом спектакле Симеонова и Атлантова была возрождена особая, петербургская романтическая традиция.

Романтизм в Москве — традиция, восходящая к началу XIX

века, порожденная особой московской атмосферой, более непосредственной, менее формальной. Романтизм в Петербурге — это всегда взрыв, вызов, всегда раскрепощение, всегда неожиданная вольность, на которую вдруг осмеливаются. Романтизм в Петербурге требовал от артиста чуть больше свободы, чем в Москве. Но у тех, кто следовал этой традиции, душевный контакт с зрительным залом устанавливался более тесный, почти что интимный.

В той «Пиковой даме» очень четко определился внутренний образ Атлантова таким, каким он был на ленинградской сцене. В Германе Атлантова, кажется, сконцентрировался весь пыл его поколения. Не будучи активно заинтересован в том, чем жила та короткая эпоха, Атлантов тем не менее сумел воплотить на сцене ее дух. Его герой не предавался внутренним монологам и не анатомировал собственную душу. В «Пиковой даме» Атлантов сыграл не традицию психологического театра, но судьбу своего поколения.

То была совершенно необычная «Пиковая дама», в которой Герман летел вперед, не зная сомнений, а музыка оглядывалась и предавалась рефлексии. Трудно себе представить более яркий контраст эстетики новой и прежней, чем тот, который был явлен этой «Пиковой дамой». Контрастным было соединение нового прочтения и старой сценографии, музыки и пения. Не на оттенках, а на контрастах построена Атлантовым вся партия

Германа: «Герман любит с нежностью и способен вскипать от горя и отчаяния с такой силой, какая представляется несовместимой с глубоким лиризмом,., здесь как бы возникает контраст... его голос — драматический тенор большой силы... — в то же время способен звучать с такой искренностью, с такой теплотой,., в этом неповторимость пения Атлантова в партии Германа». Из приема контраст превращался в принцип нового вокального стиля, в эмблему возрожденной Симеоновым и Атлантовым романтической традиции, очень современной, включавшей в себя и сам романтизм, и тоску по романтизму, и стремление к нему, и невозможность достижения.

Симеонов был художником ярко выраженного романтического темперамента, и в годы его молодости это воспринималось как вызов или как тайный призыв. Появление Симеонова на Всесоюзном смотре дирижеров в 1946 году, победа в котором, возможно, спасла ему жизнь, вызывало всеобщее удивление: «Страстность и романтическая насыщенность исполнения, широкий размах эмоций...»*. «... музыка большого эмоционального напряжения..., страстных подъемов и кульминаций, но ...упрек в излишней экспрессивности...»**

В эпоху 40—50-х годов, когда исполнительство скрывало эмоциональную жизнь за строгой и благородно-сдержанной академической формой, появление экспрессивного и открытого таланта Симеонова было подобно крику немого, внезапно обретшего дар речи. Неудачи не сложившейся карьеры Симеонова надолго сделали его молодым. Мечты дирижера по привычке жили будущим. Музыкальную свободу и новую выразительность оперного искусства 60-х годов он принял на свой счет и поверил, что наступило именно его время.

На самом деле это время выдвинуло Атлантова и принадлежало ему и таким же, как он, молодым. Полагая себя героем новой эпохи, Константин Симеонов на самом деле был человеком двух эпох, и в этом заключался драматизм его судьбы. Дирижерское исполнение Симеонова всякий раз было адресовано сразу и завтрашнему, и вчерашнему дню, включало в себя и высшее напряжение участника, и сосредоточенное внимание наблюдателя. Музыка Чайковского (сохраненная грамзаписью) у Симеонова полна яростной энергии, молодой страсти, и в то же время какие-то неожиданные интонации, какие-то неуловимые полутона выдают безжалостный анализ бдительного рассудка, обозначающий границы этого стремительного музыкального потока.

* А. Гаук. «Концерт молодого дирижера». «Вечерняя Москва», 9 декабря 1946.

** Е. Трошева. «К.Симеонов и 5-я симфония Бетховена». «Советское искусство», 2 августа 1946.

Присущей молодому поколению безоглядной свободы страстей, счастливой возможности не анализировать, не замирать в ужасе, а рваться вперед, свободы ничего не знать и все позабыть не имел дирижер Константин Симеонов. Певец, подобный Атлантову, был Симеонову необходим, чтобы освободить своим пением его музыку от сдерживающих пут, чтобы разрешить от уз его порыв.

После постановки «Пиковой дамы» Константин Симеонов проработал в Кировском театре почти восемь лет. Были другие спектакли, и разносы в прессе, и жажда обновления, острая, почти болезненная, и вынужденный уход с поста главного дирижера обратно в Киевский оперный театр, который легко можно было предвидеть. Ведь эмблемой и итогом 60-х годов, с их упованиями и безнадежностью, стала самая первая постановка дирижера в Кировском театре. В этом же спектакле и Атлантов, сам не предполагая того, подвел итог ленинградского десятилетия и

даже предсказал будущее своего поколения молодых ленинградцев: «Спектакль стал триумфом дирижера Симеонова и певца Атлантова. Изгнав внешние эффекты и ненатуральную театральность, Атлантов приблизился к совершенному воплощению волнующей темы... — трагедии надежд»*.

Но самому Атлантову была уготована иная судьба. Воплотив дух и пыл 60-х годов, открыв новую романтическую традицию и подведя итог десятилетию в Кировском театре, он был переведен в Большой.

— Вы спели Германа в 27 лет. Это было своевременно?

— Для калибра моего голоса это было своевременно. Спинтовому тенору петь Германа в 27, наверное, рано, лирическому — просто опасно. Сейчас, правда, все поют все. Мама начинала петь до революции, и тогда существовали в опере понятия амплуа. Ведь Собинов, например, «Пиковую даму» не пел.

— Собинов пел Самозванца.

— Верно. Но Самозванец — это не драматическая партия, она насыщенная, но короткая. Лемешев же не пел Германа.

* В. Худобов. «Молодой Герман». «Ленинградская правда», 25 марта 1967.

— Записал «Прости, небесное созданье» на пластинку.

— Я говорю — не пел, я ведь четко выражаюсь. Козловский не пел. И многие западные тенора не берутся за драматические партии. А мне в 27 сказали, что мой голос уже такой насыщенности, что я могу позволить себе спеть Германа. Ну что тут делать? Я и спел.

Я абсолютно не шел к партии Германа. Меня просто назначили на нее, и я спел. Я не готовил себя к Герману так рано, думал, спою партию лет в тридцать. Нет, в каком-то смысле, конечно, готовил. Я ходил в театр по улице, мимо дома, где умер Чайковский, вернее, где он сам себя убил. Представлял себя Германом. Нет более петербургской оперы, чем «Пиковая дама».

Я думал, что мне не спеть «Пиковую», ну не спеть, трудно. Конечно, какие-то места я знал заранее. Доставлял себе удовольствие: ставил клавир, играл и пел. Пробуя Германа, я ощущал, как это сложно. Очень длинная партия и безумно эмоциональная. Сплошная кровь. Герман — это обнаженная, рвущаяся душа. Она просто кричит.

— Сколько времени вы работали над партией Германа от начала и до конца?

— Три месяца. И только потому, что я работал с

Константином Симеоновым. Обычно партии я учу 20—30 дней, у меня получается быстро. Талант дирижера Симеонова не вмещался ни в какие рамки. Он был крупным и невостребованным. Симеонов ничего не говорил, он садился за инструмент и аккомпанировал мне партию Германа, а я вдруг начинал слышать своеобразный нарастающий звук, исходящий из его нутра и переходящий в настоящий рык в самые кульминационные моменты. Кто работал с ним, тот это знает и помнит. Странно, но мне становилось понятно, что он от меня хочет. А когда он дирижировал на уроках, то руками как бы лепил Германа, и я понимал не только эмоциональное состояние своего героя, но даже и сценический рисунок. Я осознавал, что если не последую за Симеоновым, он останется с музыкой, а я буду петь нечто иное. Он вам делал предложение, от которого вы не могли отказаться. Я ощущал, что Симеонов талантливей, чем я.

Музыка божественная! Такой силы! Почему я так говорю? Просто она переворачивала во мне все и все вынимала: мой духовный запас, мой пыл, мои эмоции.

— Скажите, пожалуйста, Владимир Андреевич, а ваша интерпретация Германа с тех пор изменилась?

— Основные контуры в Германе, да и в других партиях, не претерпели изменения. Только физически что-то могло измениться во мне. А еще мог на спектакле возникнуть момент неожиданной импровизации. Эта особенность присуща каждой более или менее одаренной натуре. Правда, я встречал артистов, которые раз и навсегда, буквально до шага, до поворота головы на сцене, выучивают свою роль. Это относится и к интонациям. Певцы — все разные люди, у них разная одаренность, разное развитие воображения. Я считаю, что человек должен иметь в запасе что-то неожиданное, интересненькое. Мы читаем одно любимое стихотворение, но каждый раз с новым отношением, с новыми интонациями. Так и в опере. Но всякий раз надо быть убедительным в тех импровизациях, которые посещают на сцене. Каркас же роли должен оставаться определенным.

Капля ртути всегда остается одинаковой, но попробуйте ее поймать. Вот так и нутро человеческое, человеческое состояние артиста. Это очень живое, очень трепещущее, очень переливчатое состояние.

Сегодня ты меньше, скажем так, одухотворен, меньше наполнен образом по тем или иным причинам: домашним или физическим, и так далее.

Все взаимосвязано. Какие-то маленькие нити, какие-то капилляры связывают твою жизнь и твое воображение с образом,

в рамках которого ты сегодня действуешь. Эти рамки строго указаны композитором. Искать что-то новое? Я в этом чувствую некоторую искусственность. Все должно быть гармонично связано с нутром человеческим, с нутром артиста, с глубиной его чувств что ли. Колодцы бывают мелкие, глубокие, с чистой водой, с мутной. Также и человеческая одаренность. Но профессионал, наделенный Божьим даром, должен требовательно к себе относиться. Это совсем другое дело. Однако, кроме дисциплины и труда, талант всегда требует фантазии. Просто фантазии.

— Владимир Андреевич, а Симеонов с вами работал над интонацией? И вообще, как происходит работа над интонацией?

— Нет, над интонацией я всегда работал сам. Пробовал различные варианты интонации, различные акценты, подбирал определенный характер. Решал, как спеть — широко, открыто или закрыто. Иногда это длилось целый день, иногда полдня. Иногда неделями, иногда месяцами.

Вот мы с вами сейчас сидим, разговариваем. А если бы мне нужно было готовить партию, я бы, когда в разговоре возникают паузы, какую-нибудь фразу пропел бы про себя в двух-трех вариантах. Постоянно это делать очень трудно. Но ведь когда пишешь какой-нибудь текст, часто все зачеркиваешь и переписываешь. Тоже самое и с фразой, внутренней фразой. Когда мне казалось, что я внутри себя нашел что-то определенное, я пробовал это осуществлять вслух. Подходил к инструменту и голосом пытался свести воедино внутренние ощущения с вокальными возможностями. Так проходила моя работа над интонацией, акцентами, динамикой фразы. Самым главным для меня было подобрать правильный тембр.

Для меня краска в голосе определяет отношение к мизансцене. Чем больше красок, тем ярче артист. Главное — уметь с помощью красок в голосе охарактеризовать ситуацию, в которой находится герой. Я не могу передать внутреннее звучание своего голоса партнерше. Она по-своему, в зависимости от собственной одаренности, от своей голосовой палитры, отвечает мне. Так мы взаимодействуем, реагируя друг на друга. У художника — палитра, артист же должен иметь в своей вокальной палитре великое множество красок. Насколько убедительно он использует эти голосовые краски, настолько ярким и получится образ.

— Это понятно.

— Если понятно, то хорошо. Я очень рад за вас. Но дело в том, что надо найти в себе эти краски и иметь технические возможности, чтобы их использовать.

— А как вы искали?

— Выбирал по вкусу. А когда выбрал, надо довести до автоматизма и удержать в себе. Однако, мне было неловко, когда я пел два спектакля одинаково. Дело в том, что в рамках автоматизма ты должен найти пространство, в котором ты можешь сочинять. Это самое трудное. Это невидимая грань, которую нельзя передать словами. Ты знаешь, что нужно сделать так, иначе выйдет плохо на спектакле. Но в этом автоматизме, над которым ты мучался, который ты искал, над которым ты работал месяц, два, три и который в тебе затвердился, ты должен быть не одинаков. Как это перевести на русский язык, я не знаю. Ценность артиста заключается в том, что при общей картине, которую он обязан держать цепко и твердо в своей мышечной памяти, в своей вокальной памяти, в своей физиологической и духовной памяти, он должен быть разнообразен. Чем глубже талант, тем разнообразнее артист. В каждом спектакле большой артист должен уметь показать что-то новое.

— Владимир Андреевич, а Симеонов был новым дирижером для Кировского театра?

— Да, он был назначен главным в Питер и сразу стал делать премьеру «Пиковой дамы», а до этого дирижировал в Большом театре. Я услышал впервые, как он управлял «Пиковой дамой», когда Большой выехал на гастроли в Италию. Это производило сильнейшее впечатление. Симеонов певцов никогда не заглушал при всей неимоверной мощи своего оркестра, при всем громадном содержании, которое он раскрывал в партитуре, при разнообразных оркестровых красках, которые он использовал. Музыка у Симеонова вздыхала на словах, связанных с переживаниями.

— Как вы настраивались на роль Германа перед спектаклем?

— Никак. Мой образ складывался не перед спектаклем, а во время репетиций. Даже, пожалуй, гораздо раньше. Я знал, что я должен делать на сцене, но еще не знал, как сегодня прозвучу, в каком буду состоянии. Нужно быть профессионалом определенного уровня, чтобы быть уверенным в себе. Все зависит от того, каков ты есть.

— Какое место в «Пиковой даме» вам было физически и тесситурно не очень удобно?

— Это сцена Грозы, которая вызывает у всех Германов опасливое отношение. Я над ней и самостоятельно, и с дирижером очень много работал. А дальше — все более или менее спокойно.

— Как вы распределяли силы в «Пиковой даме»?

— Перед Грозой мне приходилось несколько экономить силы, понимая, что еще предстоит одно из самых трудных мест. А после

я не заботился о резервах. В 27 лет я не был достаточно уверен в верхах. У меня и дальше могло получиться плохо, поэтому я всегда оставался в напряжении. После пришла привычка, уверенность. Но от небольшого внутреннего напряжения перед Грозой я не освободился. Так и Радамес всегда находится в напряжении до слов «Un trono

vicin al sol...» в своей арии. Спел этот си-бемоль, ну слава Богу, поехали дальше.

— Как вы справлялись с тесситурными сложностями партии Германа, особенно в последнем ариозо?

— Надо сказать, я только записал в тональности. А в принципе не нахожу нужным петь бриндизи так. Герман — изматывающая партия, если ты ее поешь по-настоящему, если затрачиваешь эмоции. И тут вдруг в конце этот спорт в си мажоре. Я же пел, как все пели в Мариинке и в Большом, с ля наверху и даже не знал, что бриндизи написано на тон выше.

— О развитии образа вашего Германа принято писать, что сперва он был влюблен, но со временем вы изменили трактовку и важнее стала страсть к деньгам. Это так?

— Нет. Мы решили с Симеоновым, что будет не так. Дядя Костя Симеонов говорил мне: «Володя, послушайте музыку, все станет ясно. При чем тут деньги?» Он убедил меня. Да нет, ему не надо было меня убеждать! Я никогда не хотел показать в Германе ни математики, ни умения рассчитывать шахматных комбинаций на несколько ходов вперед. Это не мое нутро.

— Сколько лет Герману?

— Герману от 20 до 30 лет.

— От двадцати?

— Почитайте Лермонтова! Вы знаете, что он в 27 лет умер? А вы читали его стихи, сочиненные в 18 лет? В прошлом веке в 20 уже были абсолютно сформировавшиеся люди. Генералы были по 30 лет. В том-то и дело, что Герман инженер. Он для меня... Может быть, это даже и неинтересно... Но я пел не по Пушкину, а по Чайковскому.

— А что, есть такие певцы, которые поют по Пушкину?

— Сейчас так ставят. Хотя я плохо представляю себе, как можно в «Пиковой» Чайковского петь не по Чайковскому. Я чуть-чуть добавлял Пушкина, но только в моментах сумасшествия Германа. В спальне Графини я делал все, чтобы было понятно, что Герман хочет эти «три карты знать» ради того, чтобы соединиться с Лизой. И только тогда происходит сдвиг его сознания, когда он понимает, что все потеряно. Я строил этот образ так, что Герман сходит с ума не оттого, что не узнал три карты, а оттого, что ему никогда не быть с Лизой. Деньги ему нужны для того, чтобы

войти туда, где Лиза, в ее общество, в ее среду. И когда происходил сдвиг сознания Германа, он начинал добиваться своего любым путем.

— А вам не кажется, что то, что вы излагаете, рано или поздно становится неинтересным потому, что это слишком просто?

— Нет, эти вещи непреходящие. Просто трудно сохранить новизну своих желаний, когда поешь одну партию десятки, сотни раз. Это издержки нашей профессии. Зритель приходит и слышит тебя в первый раз, а ты поешь уже 150-й раз. Нужно быть всегда свежим. А в принципе в моем Германе ничто не менялось. /

— А вы помните свой первый спектакль в Мариинке?

— Конечно, помню.

— Что вам удалось, что не удалось? Какие были ощущения?

— Я вибрировал. Я, конечно, отдавал себе отчет в том, что мне 27 лет, а я решился и уже пою «Пиковую даму», потому и волновался. Испытывал жуть и наслаждение одновременно, сложный такой коктейль чувств. Я не мог тогда профессионально оценивать свои удачи и неудачи, хотя понимал, что мне что-то не удалось. Я думал, что спою кое-что иначе, а мне вот на спектакле спелось так. То есть в какие-то моменты я не мог со своим голосом вполне управиться. Но предприятие, в которое я ввязался, было настолько обширным, что радость приносило уже хотя бы то, что я не сорвался, не остановился, что мне удалось спеть оперу до конца. Мне говорили, что было прилично. В Питере я спел несколько спектаклей.

Мне очень нравилась сцена с Графиней, с Лизой, в ее комнате, нравилась сцена на Канавке. Я не так влюбленно относился к сцене в Казарме. А когда я бывал в ударе, мне удавалась последняя сцена в Игорном доме.

— А у вас была когда-нибудь такая Графиня, что вам самому становилось страшно в этой сцене?

— Никогда. Музыка страшная, да. А Графиня... Однажды, помню, в Кировском театре я забыл пистолет и кинулся душить Графиню. Ее пела Тая Сыроватко. Я увидал квадратные глаза, полные явно недоброго предчувствия. Она, наверное, подумала, что я сошел с ума, и зашептала: «Что ты! Что ты! Что ты делаешь?!» А мне пришлось тихонько и доходчиво ей все объяснить. Придушил я ее. А что мне еще было делать? Это — единственная возможность. Не мог же я ее стулом по голове ударить.

— Вы — прирожденный Отелло, Владимир Андреевич.

— А однажды, в Большом театре, я не успел застрелиться. Пистолет должен был лежать на столе, но когда я к нему кинулся,

вдруг раздался выстрел. Зрительный зал в изумлении увидел не дотянувшуюся пустую руку Германа и пистолет, который выстрелил сам по себе, но в Германа и очень метко.

— А кто отвечает за этот выстрел?

— Отвечает ведущий режиссер или какой-то специальный пиротехник, который по знаку режиссера должен ударить молотком по капсуле.

— Владимир Андреевич, а спектакль в Кировском театре был премьерой?

— Нет, он шел много лет. Потом его на какое-то время сняли, обновили, почистили и восстановили. Я вошел в спектакль. В первый раз моей Лизой была Конкордия Словцова, но голос ее помню смутно, а в другой раз Лизу пела Людмила Ревина, и ее голос — крупный, круглый, красивый — я запомнил.

— А кто до вас или в одно время с вами пел Германа?

— В это время пели Германа Федор Оганян, Матвей Гаврилкин, Всеволод Пучков. Эти имена почти никому ничего не говорят.

— Вы можете сказать, что кто-то из певцов произвел на вас сильное впечатление в партии Германа?

— Уже в Большом театре мне очень нравился Зураб Анджапаридзе.

Он был полным, но на спектаклях я забывал о его полноте. Исполнение Зураба больше всего соответствовало моему представлению об образе Германа. Зураб был резок, быстр в своих сценических движениях. Актерски он был очень интересен в любой партии, которую пел, ярок, эмоционален, умен.

Помню, он всегда говорил: «Когда я вижу себя в афише Германом, меня так и подмывает бюллетень взять». Зураб был замечательный певец, он легко справлялся со всеми сложностями, но когда я стал петь Германа, я понял, почему он так говорит.

— Вы что-нибудь заимствовали у Анджапаридзе для своего Германа?

— Не знаю, взял ли я что-нибудь от него. Я никогда не стремился подражать. Подражаешь — значит дара собственного в тебе нет, нет самобытного таланта. Я Зураба много слышал, мог кое-что, конечно, для себя позаимствовать. Но лишь общий контур. Это не значит, что я хотел все повторять за ним. Нет, нет, я не хотел.

— Вы слышали на пластинках Нэлеппа в партии Германа? Ведь он — подлинно великий Герман. В чем секрет его Германа?

— Такую роль надо видеть, слышать мало. Для меня Нэлепп — слишком спокойный певец, вокально очень благополучный. Но эмоциональной, кровавой наполненности, которая была у

Анджапаридзе, в Нэлеппе не было. Могу себе представить, что Зураб был интереснее на сцене, но Нэлеппа я не видел.

— Знаете, Владимир Андреевич, некоторые музыканты говорят, что эмоции должны быть внутри, что сдерживаемые, скрытые в душе, они производят большее впечатление...

— Нет, эмоции должны быть в голосе, которым поешь. Таково мое мнение.

— Как говорил Станиславский, надо сочинить биографию героя до и после его появления на сцене. А вы так работали над ролью?

— О системе Станиславского я читал массу книжек. Но я не называю работой представление, воображение. Оно у меня работало отчаянно. Я просто выдумщик. Должен признаться, что воображение у меня достаточно богатое.

Я представлял себе, из какой ситуации я прихожу на сцену, связывал логически антракты, думал, что во время них делает мой герой. Герман поставлен в определенную ситуацию композитором. Первая картина — никакой предыстории не нужно. Ясно, что с Лизой Герман встречается не в первый раз. Я хотел, чтобы зрители почувствовали трагизм моего положения. Ужас для моего Германа был в первой картине в том, что его предмет любви принадлежал человеку такого сословия, против которого он ни восстать, ни предпринять ничего не может. Она уже невеста, а против Елецкого Герман бессилен. Предварительно я рассказывал зрителям, как я влюблен, стремился показать силу моей страсти и ужас, когда понимаешь, что все рухнуло. Герман цепляется за единственную возможность противостоять своей страшной судьбе, услышав рассказ о старухе. Графиня на него имела какое-то странное, непонятное воздействие уже в первом акте. Не деньги главное для него, главное — потеря Лизы. И как утопающий за соломинку, он схватился за легенду. Так для меня и развивается характер Германа по Чайковскому. Он на все это пошел из-за любви к Лизе. Это для меня было, есть и осталось основным в этой роли.

Дальше Герман действовал по своему плану. Он нашел в себе смелость прийти в комнату Лизы. Это скандал! Офицер пришел ночью в комнату к девушке. Но это была единственная возможность объяснить ей себя. Опера — самая необъяснимая вещь, которая есть на свете. Но Герман решил — объяснюсь. Или пан, или пропал. Прогонит — застрелюсь, утоплюсь или буду продолжать свою службу и сопьюсь просто-напросто. Если бы не было старухи, весь сюжет развивался бы в другом направлении. Графиня снова подтолкнула Германа к размышлениям, а он и так все время живет на грани.

— А ключ?

— Во второй картине опять возникает мысль. Деньги — это то, как кажется Герману, что может каким-то непонятным ему самому образом приблизить его к Лизе. И все последующие картины — роковое подталкивание Германа к роковым поступкам. Герман становится шантажистом.

— В спектакле Большого театра в Летнем саду — весна, а на Канавке — поздняя осень, зима почти. Что было между действиями? Ведь целый год прошел.

— Да нет. Летний сад — это последние дни лета, середина октября.

— Нет, это май. Чайковский спрашивал брата Модеста, есть ли в мае в Петербурге соловьи.

— Нет. Там нет соловьев, там осень. Я так думал. Все разворачивалось быстро, это линия, основа моего образа.

В летнем саду — осенний день, который выдался солнечным, хорошим. А на Канавке — ноябрьский день со снегом. В декабре Нева уже стоит, и Лизе броситься уже некуда.

— Как эмоционально для вас решалась последняя сцена «Пиковой дамы»?

— Эмоционально Герман пришел туда уже без Лизы. Лиза в нем в игорном доме отсутствует.

Германа я очень люблю, меня все привлекает в этой опере. Я сочувствую всему, что происходит с Германом. Как мне кажется, я могу даже понять его. Я искал в партии лирику. Вся жизнь Германа — это стремление быть вместе с любимой женщиной. Все, что мне удавалось в Германе, — это его отношение к Лизе. И все, что он делал, было не ради себя, а ради нее.

Все, что я вам изложил в общих чертах, и составляло основу моего образа в спектакле Симеонова, одного из самых великих дирижеров.

— А что выдумаете о современном состоянии Мариинки?

— Питеру повезло, что в Мариинку подряд пришли Темирканов и Гергиев. Театр начал делать Темирканов. Но Гергиев оказался настолько дальновидным, умным и тактичным человеком, что ничего не разрушил. А на моих глазах сплошь и рядом дирижер разрушает все, что было до него, приходя в театр. Гергиев продолжил собирательство голосов, бережное отношение к артистам. Поэтому люди в театре не теряли своего достоинства. Как бы ни относились к Гергиеву в театре, его всегда выберут. Это нехорошее слово, но Гергиев — рачительный, заинтересованный хозяин, а в Большой приходили дирижеры, которые думали о себе. Кресло главного дирижера — жизненная установка. Вот к чему это все привело. Вот почему у меня, вернее, у театра со мной

начались трения. Я уверен, в театре не должно быть главных, должны быть и работать лучшие.

Сегодня Мариинка благодаря Гергиеву завоевала себе выдающееся положение в мире. Ситуация поменялась кардинально. Прежде столицей, и музыкальной тоже, была Москва со всеми вытекающими отсюда обстоятельствами, о которых я уже говорил. Шла борьба между музыкой Москвы и Ленинграда, и последний ни при каких обстоятельствах тогда не мог победить.

Глава 4. ГАСТРОЛИ 1964

Владимир Андреевич, расскажите, пожалуйста, о вашем поступлении в Большой театр.

— Я поступал в своей жизни только в один театр, а именно — в Кировский. В Большой театр я не поступал никогда, меня туда просто перевели.

— Вы не хотели петь в Большом театре?

— Для меня вопрос был решен. Я хотел и работать, и жить в Ленинграде и не хотел переходить в Большой театр, и я дважды уходил из Большого театра по собственному желанию.

— Как дважды? Как все происходило?

— Я уехал из Кировского театра в Италию и приехал в театр. Но приехал уже солистом Большого. По возвращении мы, стажеры, должны были давать отчетные концерты в Большом театре. Я выступил. Все! На следующее утро меня вызвал Михаил Чулаки, и из его кабинета я ушел с удостоверением солиста оперы. Это было в 65 году. С этого момента начались мои мучения. Меня перетягивали из театра в театр. Ленинград тянул в свою сторону, Москва — в свою. Я метался между Питером и Москвой, выступая в спектаклях то там, то здесь.

В Кировский театр приходили правительственные телеграммы о моем переводе в Москву. Но тогда секретарем Ленинградского Горкома был Толстиков, хорошо ко мне расположенный и утешавший: «Да брось ты, не обращай внимания!» Понадеявшись на его покровительство, я написал заявление об уходе из Большого театра. Так я покинул Большой в первый раз. Но ненадолго.

Однажды меня вызвали в Москву на концерт по поводу какого-то очередного партийного события. Я приехал на поезде, но стоило мне выйти из вагона, как какие-то мужчины взяли что называется меня под руки и отвезли к министру культуры Фурцевой. От нее я вновь вышел солистом Большого театра. Вот так у меня началась жизнь в Большом театре. Господи, когда же это было? Кажется, это тоже было весной. Весной 67 года.

— Разве до этого вы не пели в Большом?

— В 1964 году, когда Большой театр приезжал в Италию, они меня и Галю Ковалеву из Кировского взяли в свой ансамбль и мы пели концерты. Нас включили в программу, но я даже не знаю, для чего. То ли в нагрузку, то ли в какую-то помощь. Но Большому театру не требовалась тогда помощь. Просто вставили

в состав гастролей без лишних объяснений. Но что я пел тогда, совсем не помню.

— А вы были на спектаклях гастролей «Ла Скала» в Москве, которые предшествовали вашему поступлению в Большой?

— Гастроли «Ла Скала» в Москве в сентябре 1964 года я очень хорошо запомнил, так как у меня были каникулы и я ходил в Большой. Когда «Скала» приехал в Москву, у всех челюсти стукнули об землю.

Взрыв, произведенный в 1964 году взаимными обменными гастролями двух театров, «Ла Скала» и Большого, был скорее долгожданным, чем неожиданным. В Москве о лучшем театре Италии было к тому времени уже многое известно. Косвенно судить о вокальном уровне «Ла Скала» позволили гастроли Марио дель Монако, проходившие в Большом театре в 1959 году. Тогда многорукая толпа меломанов аплодисментами заставила итальянского тенора бисировать арию Канио, высунувшись из окна артистической уборной. С 1961 года Советский Союз регулярно посылал в «Ла Скала» стажеров. К моменту приезда всей труппы «Ла Скала» в Москву, капитальное совершенство итальянской оперы не было фактом легендарным. Многие о нем были наслышаны, а кое-кто знал и не понаслышке. И все же именно взаимные гастроли двух трупп, итальянской и отечественной, вернули прежде замкнутый в самом себе и самодостаточный Большой театр на арену мировой оперной истории. Выступления театра «Ла Скала» в Москве, транслировавшиеся на всю страну по радио, снятые на телевидении, сделали для всех очевидным то, что прежде было известно лишь узкому кругу любителей оперы. Гастроли 1964 года стали для Большого театра роковым рубежом, ослепительным моментом истины, когда от сравнений уже невозможно было укрыться в темноте собственной неосведомленности.

События гастролей разворачивались следующим образом. В октябре 64 года «Ла Скала» давал пять спектаклей в Москве: «Турандот», «Севильский цирюльник», «Трубадур», «Лючия ди Ламмермур» и «Богема». Последней управлял Герберт фон Караян. «Трубадур» шел в постановке Лукино Висконти.

В ноябре Большой театр привез в Милан «Бориса Годунова», «Князя Игоря», «Садко», «Пиковую даму» и «Войну и мир».

Невиданные гастроли проходили с невиданным размахом. Формально обе стороны соблюли полный паритет, обменявшись равным числом участников (по 400 человек), спектаклей, восторгов и положительных рецензий.

Перед началом гастролей Большой театр мечтал о

соперничестве, видел ревнивые и самоуверенные сны.

«Снаружи «Ла Скала» выглядит очень скромно... За кулисами — грязновато и неуютно... Премьера! Исполняются государственные гимны. Играем стоя. От счастья, волнения и гордости за нашу Родину, за наше искусство слезы готовы брызнуть из глаз. Буря аплодисментов! Мы их победили уже гимном»*.

От спектакля к спектаклю страницы итальянских газет, не только коммунистических и социалистических, расцветали торжественными заголовками: «Триумфальный дебют», «Апофеоз Мусоргского и Петрова», «Русских приняли в Милане с необыкновенным энтузиазмом», «Большой успех Большого театра», «Пламенный, грандиозный «Игорь» в Большом театре». Им не было числа. Каждый увез из Милана восторженные отзывы. Вишневскую здесь назвали «советской Каллас», Ивана Петрова — «великим басом», тенора Анджапаридзе - настоящим итальянским певцом, а про камерный ансамбль скрипачей Большого под руководством Реентовича написали: «Они все здесь — Ойстрахи».

* Ю. Кавицкая, артистка оркестра. «Москва—Милан—Москва»: Странички из дневника. «Советский артист», 25 декабря 1964.

По окончании гастролей заведующий оперной труппой лирический тенор Анатолий Орфенов написал: «На сцену под гром аплодисментов вышли все участники гастролей, сначала солисты, затем артисты хора, оркестр, работники постановочной части.

Итак, гастроли окончены. Каждый испытывает огромное чувство радости, удовлетворения тем, что Большой театр с честью пронес знамя советского искусства. По свидетельствам миланцев, ни одна из гастролей зарубежных артистов не проходила с таким успехом»*.

Большой умел торжествовать. В Италии театр держал себя так, будто на его сцене до сих пор поет Шаляпин. Здесь знали, как ставить Мусоргского и гордились секретами русской вокальной школы... Итальянцы признавали это. (После смерти Леонида Баратова они дважды приглашали другого главного режиссера, Иосифа Туманова, поставить в «Ла Скала» «Хованщину» и «Бориса Годунова». Туманов был главным режиссером Кремлевского Дворца Съездов, в то время — филиала ГАБТа, в 1961 году и с 1964 по 1969 - Большого театра.)

Память об итальянских гастролях в коллективных

воспоминаниях Большого театра приняла черты триумфально-арочные, восторженно-победительные, ничем не омраченные. Лишь редкие отзывы оставляли ощущение горечи, лишь наиболее чуткие поняли, что тень провинции легла на Большой театр: «...остается привкус стандартности. Это еще более подчеркивается исполнением...

...некоторым голосам не хватало прозрачности и гибкости, к которым здесь (в «Ла Скала». - И.К.) привыкли... Почти у всех исполнителей был стиль игры, воспринимаемый нами как устарелый, даже провинциальный...»**

Провинция! Они привезли это определение из Италии среди отзывов зарубежной прессы вместе с кипой захлебывающихся рецензий и по какой-то непонятной рассеянности не уничтожили тотчас, а сдали в музей Большого театра — потайной карман его истории. Относящееся скорее к стилю актерской игры, чем к вокалу и дирижерскому искусству Большого театра, это слово все же многое определяло.

Победивший собственную изоляцию, вырвавшийся наконец на вольную волю, Большой театр с его великим прошлым, с его знаменитыми психологическими традициями вдруг обнаружил себя стоящим на глухой окраине современного оперного мира.

Это ощущение не ослабло, но лишь усилилось в ноябре, когда московский занавес открылся над итальянскими оперными спектаклями. В тот момент пошатнулась безупречная прежде репутация Большого театра, а вместе переменилась и его судьба. Публика, заполнившая зал на первом спектакле гастролей «Ла Скала», заходила в один театр, но покидала совсем другой.

* «Вечерняя Москва», 20 ноября 1964.

** «Вельтвохе», Цюрих, 20 февраля 1964.

Капитуляция перед «Ла Скала» была безоговорочной и полной. В раскаленном зале Большого театра эйфория вспыхнула мгновенно и, как пожар, охватила всю Москву.

«...Прежде всего - высокая музыкальная культура», - написала об итальянцах Ирина Архипова*. «...гениальная простота», — заметил о Караяне Кондрашин**. «...меня поразила слаженность ансамблей у итальянцев», — признался Иван Петров***, «...будем откровенны — такой коллективной филировки звука... за всю жизнь мне...услышать не довелось», — написал С. Левик****.

Улыбающиеся лица солистов оперной труппы Мирелла Френи и Ренаты Скотто, Карло Бергонци и Фьоренцы Коссотто обошли все советские газеты, соседствуя на первых полосах с фотографиями членов Политбюро. Последней каплей стала

«Богема» под управлением Герберта фон Караяна. Зал неистовствовал. Дирекция желала, чтобы на спектакль попало как можно больше народа. Но когда Караяну предложили играть «Богему» в Кремлевском Дворце Съездов, он наотрез отказался.

Никогда еще советские рецензенты не были столь единодушны и столь эмоциональны, как при оценке спектаклей «Ла Скала». Подчиняясь общему энтузиазму, пресса вынуждена была признать, что «...хотя можно оспаривать отдельные темпы... и постановщик порой слишком увлекается своим замыслом,.. Караян все же замечателен в своем мастерстве «собирания» симфонического целого...»*****

Сознание собственного несовершенства стояло за волной этих рецензий, написанных порой страстно, порой с вызовом и желанием не дать себя в обиду.

«Ла Скала», растревоживший слух вокальной чистотой и слаженностью, обладавший равно безупречными солистами и хором, ранил все же вовсе не этим, но непринужденным и свободным ощущением театра, о котором позабыли в Москве. Движение живой жизни ощущалось в опере «Ла Скала».

* «Большое искусство». «Московская правда», 29 сентября 1964.

** «Новое прочтение». «Советская культура», 26 сентября 1964.

*** «Некоторые выводы после гастролей театра «Ла Скала». «Советский артист», 22 января 1965.

**** «На спектаклях Ла Скала». «За советское искусство», 27 октября 1964.

*****Б. Ярустовский. «В чудесном мире музыки». «Правда», 28 сентября 1964.

Здесь все время совершалось что-то новое, здесь каждый сезон был непохож на предыдущий, здесь блестяще пели, здесь гениально дирижировали, здесь была разнообразная и развивающаяся оперная режиссура. После гастролей «Ла Скала» оказалось, что величественность может быть молодой и не быть помпезной. В своем стремлении к завтрашнему дню театр не знал остановок.

Нужды нет, что у нас оперного Висконти едва ли предпочли бы оперному Дзеффирелли, и «Богема», поставленная последним, произвела большее впечатление, чем «Трубадур», срежиссированный гением кино. Неизвестно, впрочем, был ли «Трубадур» театральным шедевром. Несущественным оказалось и

то, что современные режиссеры «Ла Скала» заключали мезальянс с Николаем Бенуа, удовлетворявшим на итальянской сцене свои монументальные претензии. Режиссерские достоинства спектаклей «Ла Скала» вовсе не обязательно были великими. Главное же, в театре была атмосфера свободы и той легкости, которую и дает лишь та самая свобода.

Режиссер Большого Борис Покровский оказался проницательней многих. Словно догадавшись, какой немой упрек бросили Большому театру гастроли «Ла Скала», он первым перешел в наступление, написав: «Не случайно выдающийся дирижер не может руководить спектаклем, поставленным по окостенелым законам XIX века. Также закономерно, что «особое» отношение к опере как к искусству, «обреченному на вампуку» и снисходительное приятие ее, не прощается никому, даже если автором ее является представитель такого прогрессивного и современного искусства, как кино»*.

Певица Ирина Масленникова высказывалась конкретнее: «...Нужно ли говорить, что в оперном спектакле главное — это музыкальная драматургия... Сценическое воплощение, режиссерское решение в спектаклях «Лючия ди Ламмермур», «Севильский цирюльник», «Трубадур» показалось мне несколько архаичным, отсталым...»**.

Однако архаичным и отсталым оказался вовсе не «Ла Скала». В глазах итальянцев таким предстал Большой театр:

* Б. Покровский. «После гастролей». «Советская культура», 3 октября 1964.

** И. Масленникова. «Богема». «Советский артист», 2 октября 1964.

«Миланцы увидели «Бориса Годунова» в постановке, осуществленной около 15 лет назад... Для итальянского оперного театра такое... почти немыслимо... перемены... производятся буквально ежегодно и лишь в крайне редких случаях можно увидеть повторение тех же мизансцен, работу того же режиссера на протяжении двух-трех лет подряд...»*

Чем Большой мог ответить на это? «Борисом Годуновым» 1948 года или «Садко» 1949? «Пиковой дамой» 1944 года, «Князем Игорем» 1953 или оперой «Война и мир», поставленной Борисом Покровским в 1959 году и не воспринимавшейся как постановка другого стиля? «Пиковая дама» в Милане понравилась, кажется, больше всего. В этом спектакле итальянцев захватило абсолютно все. Благодаря Константину Симеонову они открыли, как хороша музыка Чайковского. Они пришли в восторг

от пения и игры Зураба Анджапаридзе и Галины Вишневской, они хвалили остальных солистов и хор, они восхищались тем, как опера была поставлена.

Но главным героем триумфа стал все же Владимир Дмитриев. Именно в его адрес было сказано слово, исчерпывающе объяснившее обаяние спектакля: «Декорации Владимира Дмитриева со скупой выразительностью передают атмосферу Петербурга...»**

Именно эта особая атмосфера производила впечатление. Из всех спектаклей, показанных Большим театром в Италии, одна «Пиковая дама», поставленная режиссером Леонидом Баратовым, не утратила своей поэтичности. Оттого-то самая старая из всей московской программы «Пиковая дама» и показалась критикам «единственной оперой в новой постановке, которую мы увидели во время этих гастролей,.. еще не потерявшей свежести от многократного повторения...»***

Правда, считая этот спектакль новой постановкой, иностранные журналисты не вполне ошибались. В год гастролей «Пиковая дама» осиротела. Режиссер Леонид Баратов умер в 1964 году. «Пиковая дама» — совершенное создание художника Владимира Дмитриева и режиссера Леонида Баратова — первая подверглась режиссерской редакции Бориса Покровского.

* Дж. Манцони. «Большой успех Большого театра». «Правда», 2 ноября 1964.

** Там же.

*** Там же.

Сам Покровский утверждал: «...Как это часто бывает в старых спектаклях, основной исполнительский состав был «введен» в разное время. Нарушены или, вернее сказать, не были установлены определенные взаимоотношения между действующими лицами... «сговориться» друг с другом было просто необходимо... Это не новая постановка»*.

Ради новой выразительности «Пиковой дамы» постановщик и художник Николай Золотарев позволили в некоторых сценах изменить планировку декораций Владимира Дмитриева, тем самым нарушив гармонию самого знаменитого варианта декораций, к созданию которого художник шел через множество редакций. (Неизменным, собственно, осталось лишь гениальное оформление сцены на Зимней Канавке.) Покровский заострил мягкие и точные линии баратовских мизансцен, придав им почти плакатную выразительность. Последняя картина была изменена.

Изменения эти можно характеризовать как общее огрубление без нарушения смысла. Герман неожиданно для всех прыгал на карточный стол, вместо того чтобы стоять за ним, исполняя свое знаменитое «бриндизи». Не итальянский критик, нет, итальянцы допускали эклектику, но венский первым заметил несоответствие, когда в 1971 году «Пиковую даму» привезли в Штаатсопер, написав: «Как ни странно, отдельные попытки режиссера отойти от устаревших традиций даже мешают: финальная сцена игорного дома, напоминающая вальпургиеву ночь с офицерами, шокирует»**.

Но основное несоответствие, не обратившее на себя внимания критиков, заключалось в другом. Именно оно предопределяло результаты гастролей 1964 года, а также определяло атмосферу внутри самого Большого театра. Поколение певцов 30— 50-х годов, на которое ставились спектакли, показанные в Милане в 1964 году, ушло со сцены к моменту гастролей почти полностью. В 1948 году сцену оставили Обухова и Барсова, Максакова — в 53, А. Пирогов, Рейзен и Козловский ушли в 54, Лемешев — в 56, в один год с Михайловым. Нэлепп умер в 1957 году. В Италию приехали совсем другие солисты, введенные в старые спектакли в разное время, но не существовавшие в них органично.

* «Советский артист», 2 июня 1964.

** Фриц Вальден. «Большой визит старой дамы». «Арбайтер цайтунг», 8 октября 1971.

Новое поколение артистов, объединенное единой художественной идеей и стилем исполнения, еще не сложилось. Молодежь, составившая славу 70-х годов, еще не пришла в театр или не успела занять в нем своего места. Только Ирина Архипова (по стилю принадлежавшая к молодому поколению певцов) в 1956 и Тамара Милашкина в 1958, будучи еще студенткой 4-го курса Консерватории, были приняты в труппу. На сцене еще выступали некоторые певцы старшего поколения. (Лисициан закончил карьеру через два года после гастролей «Ла Скала», Иван Петров — через пять лет.) В эпоху «межвременья» ярче выдвинулись Галина Вишневская, Зураб Анджапаридзе, Александр Огнивцев.

В 1963 году пост главного дирижера Большого занял Евгений Светланов. Директор «Ла Скала» Гирингелли сокрушался, что итальянцы не услышат Мелик-Пашаева, незадолго до этого смещенного с поста главного дирижера: «Это был большой мастер оперного искусства. Все, кто слышал его и общался с ним, никогда не забудут этого выдающегося музыканта и

высококультурного человека. Я искренне сожалею, что миланская публика лишилась этой возможности, а Большой театр первоклассного музыканта»*.

Последний дирижер старой школы Мелик-Пашаев был хранителем традиции той высокой культуры оперного пения, которая навсегда ушла со сцены в начале 60-х годов. Многие пожилые артисты с ностальгией вспоминали годы, когда дирижер считал своим долгом работать с певцом, создавая вместе с ним музыкальный образ, не допуская ни одного неосмысленного музыкального такта. Иван Петров писал: «Я... вспоминаю, как серьезно и тщательно занимались... Николай Голованов и Самуил Самосуд, Арий Пазовский и Александр Мелик-Пашаев. Нередко репетиции наши задерживались, дирижеры, увлеченные работой, засиживались в театре до 4—5 часов дня. Сейчас же... работа дирижеров сводится к проведению спевок перед спектаклем»**.

Александр Шамильевич Мелик-Пашаев, видимо, представлял себе будущее Большого отнюдь не провинциальным — Покровский писал, что его мечты занимал «Дон Жуан» Моцарта. Мелик-Пашаев полагал Большой театр вполне подготовленным к воплощению моцартовской утонченности. «Дон Жуаном» он хотел завершить свой дирижерский путь, предполагая поставить оперу в сезоне первых обменных гастролей и отметить так свое шестидесятилетие в 1965 году. Однако, в 1964 его не стало.

* «Советский артист», 2 октября 1964.

** И. Петров. «Некоторые выводы после гастролей театра Ла Скала». «Советский артист», 22 января 1965.

«Он умер от огорчения», — написал о Мелик-Пашаеве директор Большого театра Михаил Чулаки. Видимо, также и от одиночества. Ему не с кем стало делить свое эстетическое мировоззрение. В Большом театре многое переменилось.

Главное вокальное отличие «Ла Скала» от Большого театра и определила в первую очередь разница в мировоззрении. В труппах обоих театров были замечательные певцы. Не случайно лучшие советские стажеры выступали на сцене «Ла Скала». В 62 году Тамара Милашкина исполнила партию Лиды в опере Верди «Битва при Леньяно». Там пели Виргилиус Норейка и Ирина Богачева. После гастролей Большого театра Галина Вишневская была приглашена в «Ла Скала» исполнять Лиу в опере «Турандот», а потом Ирина Архипова и Марк Решетин (заменявший последнего великого баса Большого театра Ивана Петрова, отказавшегося исполнять Досифея на итальянском) пели в тумановском «Борисе Годунове».

И все же оперное исполнительство «Ла Скала» и Большого театра существовало в рамках разных художественных эпох. Стилистические отличия объяснялись не особенностями современной певческой техники или вековой театральной истории, но, скорее, мифологией. В 1964 году в Милане и Москве поклонялись двум разным оперным богам. И само время заставило Большой театр перейти в «итальянскую» веру.

В 64 году в «Ла Скала» уже выступало поколение артистов, чей исполнительский стиль сложился под влиянием легенды Марии Каллас. Несмотря на то, что первые обменные гастроли пришлись на переломную для театра эпоху, легенда Шаляпина все еще имела власть над оперой Большого. Легенда Шаляпина и легенда Каллас, два главных оперных мифа, разделяют первую и вторую половины двадцатого века.

Отголосками легенды Шаляпина стали вокальный психологизм и особая глубина исполнения, которыми так гордились в Большом и о которых так много писали в дни обменных гастролей, по традиции приписывая их артистам эпохи «межвременья», которые не обладали ими в той степени, в какой владело поколение певцов Большого театра 30—50-х годов.

Открытие Шаляпина в опере равносильно открытию Станиславским знаменитых пауз в Московском Художественном театре, когда внешнее действие замирало, внезапно обнажая движение и взаимодействие человеческих душ, а вместе с этим и «подтекст», составляющий подлинный сюжет разыгрываемой новой драмы. Молчание мхатовских артистов посрамило многословную риторику театра прошлого. Пустота слов была побеждена красноречием пауз.

Шаляпин, напротив, в словах нашел то, что Станиславский искал в молчании. Он не был единственным русским оперным певцом, проявлявшим повышенное внимание к слову. Но он был первым, кто понял, что такое подтекст, и единственным, открывшим его непрямую связь со смыслом слов. Это пространство внутреннего мира, никогда прежде не участвовавшее в представлении, было подарено опере Шаляпиным.

После Шаляпина подлинным сюжетом оперы сделалось то, как слово будет произнесено. Шаляпин был гением интонации, прирожденным ее виртуозом. И кроме того, он сделал очень важное открытие в психологической сфере, имевшее огромное значение для певцов более позднего времени. Пение Шаляпина выдвинуло на первый план вечную для русской истории и поэзии тему свободы и несвободы, воли и неволи. Не случайно такое значительное место в репертуаре Шаляпина занимали песни

узников, монологи тюремных сидельцев. Оправданный временем, тембром голоса и модой эпохи, репертуар этот все же нельзя исчерпывающе ими объяснить, ибо в искусстве Шаляпина несвобода понималась шире, чем бытовое положение, — как состояние души, формировавшее мироощущение, определявшее вокальную манеру. Замкнутость внутреннего мира, который вокал раскрывает и одновременно скрывает, стеснение эмоций, ограничение душевных движений, от природы широких, вносили в пение Шаляпина определенную глубину, ту глубину, которая со временем олицетворила понятие «русской вокальной школы».

В Большом оперное исполнительство усваивало открытия Шаляпина и после того, как сам певец перестал выступать в театре. Однако секрет единства стиля оперного пения 30-50-х годов не только в раскрытии глубинного содержания оперы, но в существовании особого подтекста, продиктованного временем, в общности переживаний этого времени, в единстве судьбы того поколения артистов.

Вокальный стиль 30—50-х годов достиг своего расцвета с переводом в Большой многих ленинградских артистов, когда на московской сцене произошло соединение петербургского академизма и московского романтизма. Существом стиля был страстный внутренний драматизм при внешней благородной сдержанности исполнения.

То было время скрываемого внутреннего огня. В годы, когда только голос и мог быть по-настоящему свободным, русская исполнительская школа думала над каждым словом. И с оперной сцены Большого театра звучало если не великое несогласие, то великая мука, а также красота, обещавшая бессмертие этой эпохе в искусстве. Из двух основных мотивов оперы — смерти и страсти — главным являлась смерть. Поколение 30—50-х годов пело так, будто представало перед ее лицом.

Высокий трагический пафос мужественного приятия собственной судьбы не допускал открытых эмоций, пение было искусством невыплаканных слез.

Позже страсть вытеснила смерть с оперных подмостков. Тем самым пение приобрело новую энергию и витальную силу, но утратило прежнюю глубину. В 60-е годы начался процесс освобождения, раскрепощения эмоций в пении. В 70-е годы страсть стала высшей точкой драматического напряжения спектаклей. Рыдания скорбные и страстные открыли дорогу новому стилю в искусстве.

Кто-то из критиков назвал Марию Каллас «музой плача», написав, что она пришла в послевоенный оперный мир с тем, чтобы оплакать своим пением всех убитых, всех замученных. Из

этого скорбного плача родилось на оперной сцене новое сознание человека современного мира. Феномен Каллас, быть может, и заключался в том, что в ее пении и даже ее внесценическом облике впервые так ярко и так непривычно гармонично соединились трагедия и агрессия.

Гречанка по национальности, Каллас отказалась от своего имени и от своих предков, едва сделав первые шаги на оперной сцене, потому что подлинной родиной Каллас были Соединенные Штаты Америки. Прежде оперную жизнь Америки питала европейская кровь. После войны все переменилось. В лице Марии Каллас, всю жизнь мечтавшей стать итальянкой и названной в Италии «Божественной», Америка впервые вступила на оперную сцену и в полный голос заявила о себе.

Пение Каллас по-новому распределило главные роли. Оно обратило на женщину древний трагический рок. И тип женственности, пришедший с Каллас на оперную сцену, был совершенно новым. Он еще только начинал завоевывать послевоенную Европу, американский стандарт женщины, первенствующей над мужчинами и подчиняющей себе судьбу, когда Каллас уже исполняла свою лучшую роль на сцене «Ла Скала» — роль Медеи в опере Керубини.

Этим Каллас предопределила появление нового героя. Благодаря ей в опере утвердились новые понятия о мужественности и само мужское пение стало иным.

В то время во всем мире заканчивался век славы лирических теноров. Прежние нежные любовники вдруг показались женственными рядом с образом новой героини. Под стать ей на сцене появился новый тип тенора. Его мужественность наверняка показалась бы предшествующей эпохе агрессивной и даже несколько утрированной. Но теперь волевой напор вполне искупал недостаток внутренней тонкости, а страстность и энергия делали новую манеру пения экспрессивной и неотразимо обаятельной.

Сценическая судьба Марии Каллас точнее любых теорий подтвердила смену мировоззрения. Ее дуэт с Марио дел ь Монако был необыкновенно драматичен, поскольку каждый в нем стремился быть лидером.

Дуэт Каллас с лирическим тенором Ди Стефано, воспринимаемый как идиллическое партнерство, в сущности был всего лишь уступкой формальному положению вещей. Королеву всегда узнают по свите. «Он еще поет, но уже кончен», — говорил о Ди Стефано маэстро Барра, когда певец принялся исполнять партии драматического тенора, повредив этим свой голос, но все же не желая примириться с тем, что его время прошло

безвозвратно.

В 1964 году Каллас уже не пела в «Ла Скала», но воспоминания о ней остались на той сцене. Вокальное искусство артистов, пришедших следом, уже не воспринималось само по себе, а только в связи с ее легендой. Пение Ренаты Скотто с тщательной фразировкой в «Лючии ди Ламмермур» казалось разработкой темы, заявленной Каллас. А сияющая и хрупкая женственность Мими — Френи представала обратным отражением традиции «божественной» Марии.

Когда «Богему» давали в Москве, Мирелла Френи утопила Большой театр в слезах. Быть может, в тот вечер Большой оплакивал свое прошлое, торопливо уходившее в забвение. Эти слезы, свободно льющиеся, смыли со сцены старую эстетику и открыли дорогу молодому поколению певцов, обещавших театру иное легендарное будущее.

Тем не менее певческая жизнь оперной труппы Большого театра текла по давно проложенному руслу, не ведая изменений. Сказание об итальянской победе от частого повторения приобрело черты абсолютно достоверного факта, а роль триумфаторов не располагала к развитию.

Идея обновления затронула только репертуарную политику, сделавшуюся предельно смелой. В 1965 году Галина Вишневская дважды на сцене Большого театра спела моноопер Ф. Пу-ленка «Человеческий голос», а Борис Покровский поставил оперу Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь». В 1964 году сам Бриттен приезжал в СССР во главе руководимой им малой оперной труппы театра «Ковент Гарден». В 1965 году в Москве проходили гастроли берлинской «Комише Опер» под руководством Вальтера Фельзенштейна.

Эти гастроли дали другой пример обновления традиционных оперных форм, чем гастроли «Ла Скала». Театральный путь малых оперных коллективов, искавших возможность обращения с оперой как с драматическим спектаклем, привлек режиссера Бориса Покровского. Это был иной путь и иная традиция, англо-немецкая, далекая от вокальной итальянской и еще более далекая от того, чем жил Большой театр. Но именно она-то и оказалась близкой Борису Покровскому, что заранее обозначило несовпадение и предопределило драматизм сложных взаимоотношений между главным режиссером и ведущими солистами оперной труппы.

Впрочем, «Ла Скала» тоже принял участие в готовившейся премьере оперы Бриттена в Большом. Спектакль Покровского оформлял Николай Бенуа, воплощая своим участием то охранительное начало, которое могло прикрыть флером чинной

благопристойности несвоевременный эксперимент.

В новой постановке Покровского партию Оберона исполняла Елена Образцова, принятая в труппу в 64 году. Молодежь постепенно начала приходить в Большой театр, и голоса новых солистов совершили переворот вокального бытия Большого театра, последовавший вслед за переворотом вокального сознания, произведенного гастролями «Ла Скала». Подлинное обновление Большого театра заключено было в возникновении нового стиля пения, который стал судьбой поколения Атлантова.

— Самое сильное впечатление произвело не то, как в «Ла Скала» поют, а то, как там делают спектакли. Общий уровень театра — музыкальный, сценический, вокальный — оказался колоссальным. С Большим даже и сравнить нельзя.

— Разве уровень Большого был так низок?

— Я говорю не о каких-то отдельных вокалистах, а об общем уровне театров и спектаклей. Например, для меня громадным певцом является Марк Рейзен. Я думал, что во всем остальном мире лучше баса просто нет, пока не узнал Гяурова. А если эту глыбу, Александра Пирогова, пообтесать для итальянского репертуара, то и ему цены бы не было. В Большом театре был высокий уровень, но — русский уровень.

— В чем же разница?

— В большом количестве огрехов, которые мы себе позволяем, в общей разболтанности, когда хор вступает не вовремя, а так, как горох, — сначала один голос, потом другой, в несобранности групп оркестра, и так далее. А от собранности «Ла Скала» все просто обалдели. Иногда его оркестр даже казался машиной, но божественной машиной.

Еще в 59 году по радио я услышал Марио дель Монако и был в шоке, так мне понравились его постановка голоса и абсолютная свобода во всем. Я не думал о силовой манере его пения. Я вообще о нем не думал, а думал о себе. Я очень утилитарно подходил к тому, что видел и слышал, все пробовал приспособлять под себя. Пение для меня — это постоянные пробы различных вариантов. Я в то время узко интересовался тем, как мне установить свой голос. В другом певце я не искал его эмоций, потому что считал, что мне достаточно собственной, простите, искры.

Но я рассказываю о рядовых спектаклях текущего репертуара «Ла Скала», которые я и сам слышал и которые привезли в Москву. Эти спектакли шли в «Скала» ежедневно. И все было сделано там гораздо профессиональнее, чем в Большом.

— Вы слышали спектакли 40 — 50-х годов? «Пиковую даму»,

«Бориса Годунова», «Садко»? Голованова, Пазовского, Мелик-Пашаева?

— Скажу вам откровенно, я не слышал ни Голованова, ни Мелик-Пашаева, ни, разумеется, Пазовского. Я увидел впервые спектакли Большого театра в 61 или в 62 году без этих дирижеров. Тогда, когда я пришел работать в Большой, Мелик-Пашаев уже умер. Правда, я слышал с Мелик-Па-шаевым трансляцию «Аиды», произведшую на меня потрясающее впечатление. Но дирижер определяет уровень отдельного спектакля, а не всего театра. А пластинкам я не совсем доверяю: делается несколько дублей и берется самый лучший.

— А в чем недостатки русской школы?

— В общем-то, если говорить о недостатках, это низкий культурный, общеобразовательный уровень певцов и певиц. За редким исключением в духовном отношении русские не настолько высоки, насколько певцы западного мира.

— Это парадокс. Всегда считалось, что русские поют «с душой».

— Нет, я говорю не о душевных свойствах русского характера, а о культурном уровне.

— А почему западным певцам все-таки так трудно петь русские оперы? Почему Марио дель Монако так и не спел Германа, хотя и учил? Как вы думаете?

— Потому что на Западе нет достаточной традиции исполнения русских опер. Вот и все. А почему Марио дель Монако не спел Германа, я не знаю. Это вам надо было у него спрашивать, а не у меня.

— В чем, по-вашему, заключаются национальные традиции? Что их формирует?

— Традицию формирует прежде всего регулярное и частое исполнение определенных опер. Посмотрите, сколько итальянской, немецкой, французской оперы идет у нас. А сколько русской! И как ограничен русский репертуар здесь, на Западе. Только «Хованщина» и «Борис Годунов». Совсем недавно стали пробивать себе дорогу «Евгений Онегин» и «Пиковая дама». Именно поэтому русские оперы представляют для западных исполнителей большую сложность.

Да и потом у нас в стране, в Большом театре все было долго закрыто, никто на Западе ничего не слышал, не знал, как русские поют. А выстави вот эту, скажем, довоенную команду из Большого театра на сцену «Ла Скала». Думаю, что мы бы увидели много открытых ртов от того впечатления, которое произвели бы наши певцы. Но время было не то. А как раз тогда и надо было бы русскую оперу показывать миру. Это было время оперных

драгоценностей, но выставки, увы, не было.

— Что вы думаете о поколении тех певцов?

— Они здесь были бы великими.

— Они и были великими.

— Да, но, вы знаете, они в той коробочке по имени Большой театр были великими, или, скажем, в Союзе.

— А вы не думали, что, может быть, это им помогло сохранить себя?

— Нет. В результате закрытости их просто недооценили.

Иван Иванович Петров. Он проходил первым номером. Я просто восхищался пением Петрова.

Открыт и добродушен был баритон Алексей Петрович Иванов. Я Иванова застал в его преклонном возрасте, но никогда никаких затруднений вокальных у него не ощущал.

С Павлом Лисицианом я даже пел в «Травиате». Кантабиле, кантилена, бесконечное звучание, переливание из звука в звук, он делал это лучше, чем все остальные певцы, которых мне довелось слышать. Я вообще сообразил, что такое кантилена, только после того как услышал Лисициана. Я не знаю, природное ли это свойство или наработанное. Если вы когда-нибудь будете с ним беседовать, можете задать Лисициану этот вопрос. Это какое-то чудо! Как он кантиленно пел Веденецкого гостя, как он пел Жермона!

Надо сказать, что Лисициан полуоткрыто пел свой верхний регистр, хотя это, конечно, не было такое открытое пение, как у Ди Стефано. Просто у Лисициана закрытие не было плотным, радикальным. Веденецкого гостя ведь не споешь без закрытия, там соль-диезы наверху. А Лисициан и Роберта пел! А там уж открытым звуком никак не споешь! Но у меня все равно оставалось ощущение какой-то полуоткрытости-полузакрытости. Тоже, кстати, любопытно, как при этом ему удавалось никогда не терять качества.

С Верой Фирсовой я пел «Травиату» и должен сказать, что она была очень горяча, очень темпераментна, несмотря на определенный возраст. Находясь в таком возрасте, она была совершенно безупречна с точки зрения вокала. Я думаю, что годы не действовали на ее профессионализм, ее артистизм. Когда женщина в известном возрасте слишком горяча, это может показаться смешным. Но Фирсова очень хорошо понимала, до какой степени она может себе позволить быть темпераментной с таким молодым Альфредом, каким был я. Было ощущение очень серьезного отношения к работе, настоящего вокального темперамента и благородной сдержанности эмоций, которыми отличалась эта певица.

Много пел и хорошо пел баритон Алексей Алексеевич Большаков, обладавший небольшим, но идеально поставленным голосом: нижняя нота абсолютно там же, в том же месте по звучанию, что и верхняя, как будто это была одна нитка, за которую тянешь, тянешь и она не прерывается. В закрытый регистр он переходил, может быть, раньше, чем надо, но абсолютно незаметно. Только как профессионал, как человек опытный я знал: ага, он перешел в голову. Человек он был безумно скромный, никогда не стремился получать никаких званий, а многие рядом выбивали их себе. У меня остались о нем очень светлые воспоминания. Мне Большаков давал советы, я к нему обращался. Он меня очень внимательно выслушивал, и ответ я получал по существу, по делу, очень конкретный. Он был очень доброжелателен. И при всей своей скромности занимал прочное место в театре. Хотя говорят, что скромность приводит к забвению, но тем не менее этот певец останется навсегда в моих воспоминаниях и в моей жизни.

Был поразительно ярок Алексей Кривченя, у которого, я могу сказать, я учился. Это был несомненный природный талант. Я воспринимал его как сценическое явление. Просто приходил и смотрел, как точно он попадает в сценический рисунок роли. Не хотелось, чтобы хоть что-нибудь изменилось в решении его образов.

Может быть, сценическая сила Алексея Кривчени была даже больше, чем вокальные возможности. Это не значит, что у него были какие-то вокальные недостатки, нет. Но если сравнивать эти две ипостаси, мне кажется, что артистическая у него была ярче, полнее. Я его запомнил тогда, когда только смотрел, но еще не участвовал в «Семене Котко». Я заходил на репетиции, не ведая ни сном ни духом, что мне когда-нибудь придется петь в этой опере. Кривченя играл отца героини. Сказочный был он Варлаам, Хованский. Ивана Грозного в «Псковитянке» я в его исполнении не запомнил. Почему-то запомнил Артура Эйзена и Александра Огнивцева.

Огнивцев, не скрывая, гримировался и сценически решал этот образ под Шаляпина. Даже давал носовые призвуки, которые иногда, как краска, слышались у Федора Ивановича. То, чем от случая к случаю пользовался Шаляпин, Огнивцев почему-то взял за основу всех своих образов, при том что его собственный голос был замечательной красоты. Но эта «нарочитая ноздря», присутствующая в его пении, меня всегда немножко раздражала. Как-то мне сказали, что Огнивцев спел Бориса в Канаде вовсе без носового призвука. Никто не знает, что с ним произошло, но это стало каким-то откровением. К сожалению, мне не пришлось при

этом присутствовать, но об этом долго говорил весь театр.

Я не понимал, каким образом Огнивцев сумел опять закатить свой голос «в ноздрю». Что же, у него нет памяти мышц что ли, нет ушей? И никто не мог понять в театре. Но так вот и было.

Конечно, очень интересным, очень талантливым, со своим взглядом на искусство, на певца, на его место на сцене был Александр Ведерников. Необычным он был артистом, глубоко и верно чувствовал роль, эпоху. В его таланте преобладала «русскость». Если Ивана Ивановича Петрова можно назвать абсолютно европейским певцом, он мог блистательно петь и Филиппа, и Бориса, был одинаково хорош во всем своем репертуаре и перехода у него не ощущалось, то Ведерникову наиболее удавались образы русского репертуара.

А самым значительным в моей судьбе было то, что я на протяжении ряда лет пел в Большом театре рядом и вместе с выдающимися певцами моего поколения. Это была большая радость и большая жизненная удача. Я не встречал такой красоты голоса, как у Тамары Милашкиной, ни у кого, кроме разве у Ренаты Тебальди. Это одного калибра голоса. Елена Образцова — выдающийся мастер. И Лена Образцова, и Тамара Милашкина, и Юра Мазурок, и Женя Нестеренко — все они великие певцы и могли бы быть украшением лучших мировых оперных сцен. Они и были украшением западных сцен в случаях, когда их туда выпускали. Крепостничество имело один хороший результат, тот, что мы пели вместе и в одних спектаклях.

Когда я пришел в Большой, молодое поколение там уже было. Большому театру просто повезло, что туда пришел полный комплект голосов. И мне повезло, что меня окружали такие певцы.

Мне очень хотелось, чтобы в Большой пришел Евгений Нестеренко. Он и стоил того. Единственная статья, которую я написал, была о нем. Остальные я подписывал. Не вижу в этом никакого криминала! Криминал был бы в одном: если бы я плохо пел на сцене Большого театра. Это моя профессия, это мое место, которое должно быть чистым, красивым, убранным. За это я должен был отвечать.

— А Зураб Соткилава много позже вас пришел?

— Кажется, в 1974 году. Очевидно, меня нужно было уравновесить каким-то образом. Рискованно оставаться с одним тенором в театре. Но мне бы хотелось сказать еще,что Зураб обладает очень красивым голосом и большой музыкальностью.

Я любил артистов, работавших в Большом театре. Но я не был москвичом, был и остался питерцем. Я в Большом театре сразу почувствовал себя виноватым, что родился не в Москве. А будь я

москвичом, степень заинтересованности в том, что я делаю на сцене, была бы более горячей и отношение более теплым, родственным.

Я впервые как гастролер выступил в Большом театре уже непосредственно на его сцене, а не в «Ла Скала» — в том же 1964 году. 4 октября спел Альфреда, а тремя днями позже Ленского. Дирижировал Борис Хайкин. Я считаю, что мне посчастливилось с ним петь первые спектакли. Это был очень большой мастер, человек громадного опыта и профессионализма, замечательный дирижер. В этом смысле начало моей карьеры сложилось удачно.

Хотя, конечно, с «Травиатой» у меня произошло недоразумение. Шел первый акт. Выходит Альфред в моем лице. У него маленькие фразы перед застольной песней. Я себя попробовал, голос мне отвечает. Ну, думаю, сейчас я вам налью! Все узнают, кто такой Атлантов! Поднял я свой бокал с лимонадом и впервые вышел на авансцену. Я авансцену вообще не любил и никогда на нее не выходил ни до ни, упаси Бог, после. Но тут со мной что-то произошло. Пошел я к суфлерской будке и случайно увидел, что она пуста.

Работал в театре суфлер по фамилии Дугин, но его в будке не было. И пока я соображал, отчего суфлер не пришел на спектакль, вступление кончилось и я почему-то начал со второго куплета свою застольную песню. А дальше-то слова йок, их нету. Я покрылся холодным потом: рампа горит синим пламенем, оркестр, хор, дирижер, а я на сцене заканчиваю в первой строфе песенки ее второе проведение. Что я начал петь? Что-то вроде: «Поднимем, задвинем бокалы с шампанским и сдвинем их снова с любовью, как пенится что-то в бокале...» Что-то несусветное! Наконец, хор мне начал подсказывать слова, потом начинают приподниматься оркестранты и что-то мне говорить. Кончилось тем, что кто-то из зала начал мне советовать, как свести концы с концами. Но я закончил — я сводил, разводил, наполнял, выпивал кипящую пену, и так далее. Все сделал в лучшем виде, взял верхнее си-бемоль. Должен сказать, что обрушился шквал аплодисментов. Просто шквал! Думаю, что так публика выразила признательность за мое мужество, за то, что я сумел выйти из этого критического пике.

Ну ладно. Пою дальше. Сцена в игорном доме. Альфред вылетает из-за кулис, как конь копытом бьет землю, и дым у него идет из ноздрей. Виолетта хочет объяснить Альфреду ситуацию, я выскакиваю к Виолетте, и между нами должен происходить диалог:

— Что сказать вы мне желали?

— Чтоб скорей вы уезжали! Оставаться вам опасно.

— Понимаю, но напрасно.

И я почему-то спел свою фразу, а потом еще и фразу Виолетты. Так сам с собою и разговариваю. И вижу, у Бэлы Руденко, тогда еще приезжавшей в Большой в качестве гастролерши, круглые глаза. Она смотрит на меня и ничего не может понять. Потому что она поет свое, а я вступаю вместе с ней и пою во весь голос ее фразы. Так вот, увлекся-с, увлекся-с.

Но мало того! Альфред должен прийти в игорный дом с деньгами, а я и деньги забыл. Благо, какие-то деньги лежали на столе. Я так незаметно подворовал их со стола, медленно пододвинул к себе, а потом расплатился ими. Вот так.

Однако «Травиата» у меня не вызывала того ощущения, которое вызвала «Пиковая». Когда я пел «Пиковую», ожидали гораздо большего. Большего не произошло.

— А какой спектакль в самом начале карьеры в Большом вы считаете наиболее удачным?

— Больше всего мне запомнился спектакль «Кармен», в котором я пел в 1966 году. Чем именно? Успехом, тем впечатлением, которое я произвел, и моим звучанием. Все было очень благополучно. Можно даже сказать хорошо.

Что для меня значили первые выступления в Большом? Я безумно волновался, нервничал. Помню очень большую ответственность, страх перед Большим театром, перед сценой. Мне говорили: «Ты попал в святая святых. Колонны одни чего стоят! Театр сделал тебе честь, приняв тебя в свои ряды! Напрягись из всех своих молодых сил!» Ну я и напрягался, хотя как-то всегда думал, что достоинство театра заключается в людях, которые там работают, в качестве спектаклей. В Большом работали артисты и до Шаляпина, и во времена Шаляпина, и после Шаляпина. Есть реноме театра, которое поддерживают своими выступлениями выдающиеся певцы. Они-то и прославили это место. Меня не обязывало место, меня обязывала моя требовательность, мое отношение к делу.

— Стены вам ничего не шептали?

— Ничего. Ни колонны, ни стены.

— А традиция? Что она для вас? Большой — театр больших традиций. Слово «традиция» там сакраментальное.

— Традиции создавали люди, и были разные традиции. Что из этого? Театр — это просто помещение. Это не Божий храм, а противобожий. Лицедейство — грех. Артистов, между прочим, хоронили вне церковной ограды. Нельзя смешивать Божий дар с яичницей! Вы ведь понимаете, что театр — не лучшее место на земле?

— Одно из самых худших. Но вы любили Большой театр?

— Любил я Кировский театр. Сначала была эйфория, я ни о карьере, ни о будущем не думал. Театр — сказка. Но постепенно я стал открывать двери в этой квартире, которая называется театр, понял, что там делается, чем там занимаются. Наступали какие-то моменты обобщения, критического и осознанного отношения к театру, в частности, к Большому.

— Что за коллектив был в Большом театре в 67 году?

— Это был чужой коллектив. И вот приказом министра СССР, без пробы, без прослушивания в него внедрили какую-то знаменитость...

— Из Италии?

— Нет, никто не говорил «из Италии», говорили «из Ленинграда». В Большом я был чужаком и в общем-то так и остался чужаком. Так я вошел в Большой театр и со временем занял там свое место.

— А как вас приняли?

— Я пришел с чересчур сложившимся авторитетом, быть может, в то время не соответствующим моему артистическому и вокальному состоянию. А там была своя, установившаяся товарищеская компания: Зураб Анджапаридзе, Галина Вишневская, Ирина Архипова, Александр Огнивцев. Они и по возрасту были равны. И вдруг этакий юнец приезжает! Мой приход стал инородным вторжением в их коллектив. Кто-то должен был потесниться, чтобы нашлось место и для меня. А этого места никому искать не хотелось. И вот здесь мне пришлось трудно.

— На вашем месте был Анджапаридзе?

— Почему? Он был на своем месте. И на достойном. Зураб держал на своих плечах Большой в течение десяти лет после смерти Нэлеппа. Он был его красой и гордостью. Своим реноме Большой во многом обязан именно Зурабу. Горячий актер, красавец-мужик, он был потрясающим Германом. О моем друге Зурабе я могу сказать только самые теплые слова. Он всегда относился ко мне хорошо, был открытым парнем. Я с ним разговаривал буквально за неделю до его смерти, позвонив ему в Тбилиси. Он был человеком исключительной доброты и душевной красоты. Но он был своим, а я — чужим. И мой Герман меня засунул...

— Что вы имеете в виду?

— Моя первая «Пиковая дама» многое и надолго мне испортила в Большом. Я спел не так, как этого ожидали, не так, как об этом писала пресса: «Атлантов, ленинградский Герман! Ах! Ох! Ах! Ох!» А у меня спектакль не пошел. Я спел его хуже, чем обычно пел Зураб Анджапаридзе. И после этого мне стало

психологически очень трудно выступать при всем, я это подчеркиваю, добром, товарищеском отношении ко мне Зураба. Этой первой неудачей я нанес себе пробоину ниже ватерлинии.

В Большом для меня не сразу нашлось то место, которое я занимал в Мариинке. А место, которое мне отвели по взаимному согласию компании солистов Большого театра, было мне непривычно, неудобно. Я даже испытывал стыд. Это было очень спокойное место: «Да видали мы таких! Ты еще поработай с наше! И потом, что это ты? О тебе говорят гораздо лучше, чем ты можешь». Надо сказать, что во многом они были справедливы, когда мне сделали atande. Но меня не сломили удачи, а поражения заставили сконцентрироваться. Я думал: «Что же изменилось?» Я знал, что спектакль я спел хуже, чем обычно поет Анджапаридзе. Значит, теперь надо закусить удила, сжать зубы и упереться, поработать. Я это и сделал. Я собрался. Мне удалось преодолеть ту психологическую травму, которую я испытывал первое время в Большом театре. Я, что называется, стал заниматься собственным причесыванием. Стал строже, взыскательнее к себе относиться — к физической форме, к вокальной, к духовным ипостасям.

Глава 5. НОВОЕ ПОКОЛЕНИЕ

Перевод Атлантова в Большой в труппе восприняли с настороженным предубеждением — верным признаком того, что театр почувствовал угрозу перемен. Биография Атлантова, превращенного из ленинградца в москвича, с подозрительной точностью повторяла путь многих артистов Кировского театра, в прошлом приносивших в Большой новое художественное время. Успокаивало лишь то, что в приходе нового тенора не было ничего неожиданного. Большой театр пополнял свою труппу молодежью. В 1964 году в него были приняты Тамара Синявская и Елена Образцова, годом раньше — Юрий Мазурок, годом позже — Владислав Пьявко. Атлантов в качестве гастролера впервые выступил в Большом в том же 1964, в 1967 его приняли в труппу.

В феврале 1967 года Атлантова в Большом удостоили звания заслуженного артиста РСФСР. Но сперва Атлантову пришлось выучиться складывать за спиной конкурсные триумфы и ленинградскую славу. Перейдя в Большой театр, Атлантов с успехом спел Ленского, не очень успешно — Альфреда и, вопреки ожиданиям, не произвел никакого впечатления в партии Германа. Ничего не объясняя, «Советский артист» написал: «...первый спектакль «Пиковая дама» был просто неудачным...»*

* А. Орфенов. «В. Атлантов», 24 мая 1968.

Не неудачи, они вполне объяснимы, но успех в партии Ленского представляется загадочным. Исполнять Ленского в Большом театре в 60-х было решительно невозможно. Память о Козловском и Лемешеве в то время еще не успела выйти из зала. После Лемешева и Козловского, всю жизнь соперничавших друг с другом за более близкую к собиновской трактовку образа Ленского, москвичи рады были разочароваться в любом новом герое на лирические партии. Алексей Масленников, введенный в спектакль прежде Атлантова, наверняка ощутил в хорошо знакомых и твердо выученных мизансценах «Евгения Онегина» то сопротивление воздуха, которое обычно остается на месте чужой славы. Традиция предписывала исполнителю партии Ленского быть непременным эпигоном Собинова. Лемешев размышлял про Масленникова-Ленского: «Может быть, молодой артист и не успел еще внести что-то новое, свое в этот бессмертный образ, а провел роль в хороших традициях. Но не надо забывать, что Ленский

однажды (и, пожалуй, навсегда) создан лирическим чародеем Л.В. Собиновым, и мне думается, что отклоняться на большое расстояние от этого собиновского образа — значит впасть в непоправимую ошибку»*.

По мнению театральной молвы, Атлантов ошибался непоправимо, его лирические герои с прежней традицией порывали. Московская пресса поднялась на ее защиту, написав про Атлантова-Альфреда: «О «нетрадиционности» интерпретации Атлантова говорит уже сам факт обращения драматического тенора к партии, которую исполняют лирические тенора, и не только у нас. Трудно и за рубежом назвать имя певца — драматического тенора, который в наше время пел бы эту партию»**.

Казалось бы, и Ленский Атлантова обречен. Но, как это ни странно, московское признание певца началось именно с этой партии. «Его уже успели полюбить московские зрители», — констатировали в Большом театре слегка обескураженно***.

Одним из первых там оценил Атлантова сам Лемешев. Он как-то сразу полюбил его. В статьях, даже самых официальных, называл просто Володей, быстро почувствовав, что новые герои Атлантова не конкурируют с его лирической славой.

И, конечно, Лемешев не ошибался. К тому времени, когда Ленского спел Атлантов, собиновская традиция в Большом театре уже исчерпала себя. А вместе с ней ушла в прошлое ностальгия по утраченной изысканности Собинова, соединившего в своем пении утонченный психологизм с утонченной чувственностью.

Создавая свой образ Ленского, Атлантов исходил из более современного понимания страсти.

* «Алексей Масленников». «Музыкальная жизнь», 1975, № 18.

** В. Тимохин. «Владимир Атлантов в «Травиате». «Музыкальная жизнь», 1968, № 10.

*** А. Орфенов. «В. Атлантов», 24 мая 1968.

Покровский написал об этом Ленском: «Его трудно представить себе убитым. Он собирается жить полнокровной и долгой жизнью»*.

Видимо, это парадоксальное впечатление возникало из-за нетривиального соединения Атлантовым в партии Ленского яркого, мужественного тембра с томными, а порой жалобными интонациями. Намек на скрытые драматические возможности, которые голос Атлантова заключает в себе, сообщает этим партиям некоторую недосказанность и даже вносит в них элемент игры. Ее предметом становится непривычное сочетание жесткости

и сентиментальности, являющееся внутренним императивом всех лирических образов Атлантова.

Прежняя исполнительская манера лирических теноров не знала ничего подобного. Могло показаться даже, что Атлантов, совершенно по-новому исполнявший лирические партии, не мог иметь исторических предшественников. Однако новый стиль пения возникал на основе очень современного мироощущения и очень старой дособиновской романтической оперной традиции, когда партию Ленского исполняли драматические тенора. Лучший петербургский Ленский Николай Фигнер, проигравший свое бессмертие и славу московскому Ленскому — Собинову, торжествовал вновь. Так, спустя век, в лице Атлантова петербургская традиция завоевала Москву. Но эта двойная победа исполнителя и стиля не была случайной. Интерпретация Ленского Атлантовым очень отчетливо выявляла глубинную историческую связь романтической традиции с мелодрамой, никогда не оставлявшей москвичей равнодушными. А щедрый дар открытых эмоций позволял публике Большого театра признать Атлантова, рожденного в Ленинграде, настоящим москвичом, подлинным артистом «нутра».

Это торжество витальных сил было не столько выражением стихийного темперамента Атлантова, сколько программой всего молодого поколения. Оперная революция началась в Большом театре с раскрепощения чувств. Люди нового душевного склада пришли в Большой в 60-е годы, принеся с собой решительную энергию своих молодых голосов.

* Б. Покровский. «Поет Владимир Атлантов». «Кругозор», 1981, №5.

Но все же что-то омрачало их оперную молодость. Все ранние партии Атлантова, все его лирические роли насыщены небывалым и необъяснимым драматизмом. Даже о Ленском, самой просветленной, самой прозрачной партии Атлантова критики писали: «...в «Евгении Онегине» певец глубже выявляет

драматическую тему... Уже ариозо «В вашем доме» полно драматизма, а в предсмертной арии... звучит ощущение трагической развязки»*. В записях других молодых солистов тех лет какая-то тяжесть ощущается еще более явственно. Отчетливо слышится в них задор запальчивый и недобрый, готовность бороться и отстаивать себя - убить на дуэли зарвавшегося соблазнителя, заколоть опостылевшего любовника в толпе, спешащей с корриды, сорвать банк последней, выигрышной картой.

Эта естественная агрессивность не лишена обаяния. В ней угадывается маска незащищенной молодости, равно неприветливо встреченной надменными хозяевами и великими призраками в старом и гордом доме.

Не одни лишь современные артисты, не принадлежавшие к новому стилю пения, но занимавшие в театре ведущее положение, были соперниками нового поколения. Победа над ними была исторически предрешена. Но художественно победить прошлое, доказать состоятельность нового стиля пения, опирающегося на итальянскую эмоциональную экспрессию, перед лицом великой психологической традиции русской вокальной школы — вот что составляло подлинную задачу молодых певцов, вот что предстояло сделать Атлантову на дебютном спектакле «Пиковой дамы» в Большом.

«Пиковая дама» для Большого театра была символом психологического театра, эталоном, воплощавшим достижения не только русской вокальной школы, но и всей русской оперы в XX веке. Написанная в XIX веке «Пиковая дама» в веке XX приняла на себя роль всех не сочиненных или запрещенных современных опер. В 30 — 50-е годы именно «Пиковая дама» воплощала главные темы времени. Из сочинения о приговоре рока «Пиковая дама» сделалась оперой о компромиссе с судьбой, о тайной драме отягченной совести, о трагедии жизни, преступившей роковую черту. Исполнение оперы Георгием Нэлеппом представляло «Пиковую даму» в форме диалогов героя с собственной совестью, изматывающей, тихой и непрекращающейся беседы со своей душой, а вовсе не как драму больших страстей и открытых эмоций.

* А. Сологус. «Уникальное певческое дарование». «Советская музыка», 1976, N° 5.

Нет, совсем не с Зурабом Анджапаридзе сравнивали Атлантова в тот вечер. На его дебютном спектакле в последний раз владела сценой тень великого Германа прошедшей эпохи, не порабощенного чувственными желаниями и отрешенного от всего житейского в своем пении, достигавшего на сцене тех трагедийных высот, которые, казалось, было невозможно покорить яростным волевым напором и горячим порывом страстей. Быть может, в Большом театре Атлантова — Германа не приняли именно потому, что романтическая интерпретация этой партии слышавшим Нэлеппа могла показаться поверхностной.

Потребовалось время, чтобы все поняли, что стоит за живым пылом оперных героев Атлантова. Изменение представления о

трагическом диктовало певцам их новую исполнительскую манеру. Бурю и натиск молодых голосов на чопорной сцене Большого театра вызывала та же мечта о свободе, которая толкала на безумные побеги взбунтовавшихся ленинградских танцовщиков.

Наконец-то оно вошло в жизнь и в полный голос заявило о себе, поколение людей, рожденных, чтобы быть счастливыми. Путь к счастью вдруг сделался как никогда короток, цель — как никогда неиллюзорна. Молодость направляла к ней всю свою волю, энергию и пыл.

Искусство молодых стало по-новому патетично, и его пафос был высок. Он заключался в отрицании изначальной обреченности, в преодолении прежнего страха, в победе над трагическими ситуациями. Да, они пели о борьбе и победе, артисты поколения, рожденного в годы войны или в довоенные годы безнадежности и ужаса. С приходом Атлантова «Пиковая дама» из трагедии неизбежности рока превратилась в трагедию противостояния року.

«Человеку нужно счастье, человек должен быть счастливым», — в этой фразе про певца из старого фильма с пророческим названием «Где б ни был я» неожиданно была выражена главная тема искусства Владимира Атлантова. Тем самым автор текста фильма невольно нарисовал портрет всего молодого поколения певцов, непримиримых борцов за счастье. Характеристика эта, на первый взгляд случайная, содержит в себе некоторое таинственное предупреждение. Счастье, понимаемое как долг, угрожает разочарованием, борьба за него таит в себе опасность саморазрушения...

Однако время сделало непопулярным фатализм, и молодые певцы не прислушивались к неверным предсказаниям судьбы. Не разрушительные, но созидательные силы новой жизни выразили себя в их борьбе. Казавшиеся художественными оппонентами минувшей эпохи, певцы нового поколения были связаны с нею гораздо теснее, чем артисты, считавшие себя ее непосредственными продолжателями.

Зимние гастроли оперной труппы Большого театра, отвезшего в Париж декабрь 1969 года и вернувшего в Москву январь 1970-го, с очевидностью смены десятилетий зафиксировали победу нового вокального стиля, безвозвратный закат прежних и появление новых звезд.

Эти гастроли, проходившие по грандиозному сценарию итальянских, тщательно отрепетированные в Канаде, куда Большой устремил свое оперное и балетное величие в 1967 году, включали в себя пять безусловных для ГАБТа названий: «Борис

Годунов», «Евгений Онегин», «Князь Игорь», «Пиковая дама» и «Хованщина».

Неожиданно именно французы обнаружили перемены, давно произошедшие в труппе, но оставленные без внимания в своем отечестве. А между тем тогда они были очевидны так же, как и сейчас, о чем свидетельствует студийная запись оперы «Евгений Онегин» под управлением Ростроповича, сделанная в Париже в 1970 году с участием Атлантова, Вишневской и Мазурока.

«Евгения Онегина» Большой показал во второй день своих гастролей, 23 декабря. Заслоненный «Борисом Годуновым» от слишком поспешных критических суждений и недоброжелательных зорких взглядов, этот спектакль преподносился Парижу с неожиданностью рождественского подарка, о котором все было известно еще в прошлом году. Слухи о необычном спектакле, которым управляет впервые вставший за дирижерский пульт Мстислав Ростропович, давно передавались из уст в уста в большом оперном мире, и теперь, на французских гастролях, Большой театр с уверенностью выдвигал «Евгения Онегина» как шедевр сразу по трем номинациям: композитор, дирижер, певица. В Большом театре имели все основания предполагать, что восторженные французы большую часть лавров отдадут дирижеру спектакля Мстиславу Ростроповичу и Татьяне — Галине Вишневской. Их репутация уже была сложившейся и высокой.

Зрители, исполнявшие главные роли в зале, посетили оперу до открытия занавеса перед публикой. «Каллас, одетая во все черное: черные брюки и туника, присутствовала... на репетиции «Евгения Онегина» на сцене Парижской оперы. Она специально прибыла из Рима, где закончила озвучивать фильм Пазолини «Медея», с тем,., чтобы поаплодировать дирижеру Ростроповичу и певице Галине Вишневской, которую уже переименовали в «советскую Каллас». В антракте мадам Фурцева,..

одетая в манто из астраханских соболей, пригласила Марию Каллас в Москву. Она сказала: «Приезжайте к нам, мы вас ждем!» А перед началом спектакля каждый из четырехсот советских артистов подарил хозяевам октябрятские звездочки в честь юбилея революции»*.

Лишь спустя несколько дней стало понятно, что победа прилетела не совсем с той стороны, куда были обращены все взоры. Отзывы французской прессы, в целом очень положительные, не оставили без внимания ни почетных триумфаторов, ни подлинных героев представления.

«Парижане готовы были биться об заклад, что «Евгений Онегин» станет непременным триумфом Ростроповича.

Парижская публика сумела оценить главное: пламенность, теплоту и лиричность.

Ростропович — не профессиональный дирижер, но он больше, чем профессионал. Благодаря ему слово «дилетант» вновь звучит благородно...

Собственная одаренность — вот то, чем Ростропович воздействует на музыкантов. Его дирижерские жесты не точны. Когда он управляет оркестром, тот не имеет защиты от несчастного случая. В первом акте было допущено фальшивое вступление, но даже его оркестр сыграл сочно и исключительно эмоционально. Дирижеру можно простить также удивительное плавание в вокальном квартете первого акта, но в этом случае он несет ответственность не один, он разделяет ошибки со своей супругой Галиной Вишневской, которая в течение всего спектакля пела чересчур громко...

Такой квартет вызвал бы неодобрительные выкрики обычной публики Пале Гарнье. Вчера — даже не было шепота. Мы изысканно вежливы с советскими гостями. Мы знаем, что Вишневская, так же как и ее муж, превосходный музыкант, обладает редкой тонкостью, хотя вчера мы и не увидели тех вокальных качеств, которые она продемонстрировала в «Аиде» несколько лет назад на этой же сцене»**.

«Ее голос восхитителен в низком регистре, в среднем — тембр его менее чист, в высоких нотах не совсем уверен, но благороден и смел; ее красота и стиль игры очень соответствуют требованиям оперы»***.

* «Франс-суар», 25 декабря 1969.

** «Евгений Онегин», спектакль Большого театра». «Пари Пресс Интражижан», 25 декабря 1969.

*** М. Шнейдер. «Евгений Онегин». «Комба», 25 декабря 1969.

«Татьяна — это восхитительная Галина Вишневская, которая сохраняет чистоту тембра ребенка в самых сильных проявлениях страсти и боли (с легкой тенденцией поднимать голос выше ноты), но это чудо, что она находит жесты молодой девушки, серьезной, сдержанной...»*

«Владимир Атлантов - это, конечно, самое большое откровение. Он удивил французов больше всех. Его голос объединяет качества итальянского и славянского тенора, то есть мужество, блеск и глубину»**.

«Что до тенора Владимира Атлантова, то он изумил поклонников Корелли и всех остальных своим золотым

итальянским голосом: его успех был огромным»***.

«Очень удачен выбор Юрия Мазурока для роли Онегина и Владимира Атлантова для роли Ленского: восхищает их молодость, манера держаться, их романтическое очарование и тембр голосов, взаимно дополняющих друг друга...»****.

Парижская запись «Евгения Онегина» объясняет неожиданный энтузиазм, с которым французы отнеслись к Ленскому, не одной лишь красотой тембра и силой голоса Атлантова. Стоящая особняком в списке оперных достижений певца, эта партия так удалась Атлантову потому, что ключ, который он, быть может интуитивно, подобрал к ней, открывал всю оперу Чайковского.

Давным-давно, в блокадном Ленинграде, Асафьев, так никем толком и не услышанный, писал, что «Евгений Онегин» — это первая опера Чайковского, в которой предметом воплощения становятся не события лирических сцен, но особая атмосфера, вызывающая музыку, а предметом поисков — не характеры, но состояния человеческой души. Тем самым Асафьев обнаружил два главных открытия, совершенных Чайковским в этой опере. «Онегин» — это первая опера, посвященная ностальгии по прошлому, «Онегин» — это первая опера, предугадавшая возможности театра будущего. Не случайно она так влекла Станиславского, гения сценической атмосферы, выбравшего именно «Онегина» для открытия своей оперной студии. Но воплотить в «Онегине» ностальгию и стремление к будущему одновременно не удавалось никому. И только в записи 1970 года эта попытка представляется осуществленной.

* Жак Лоншам. «Евгений Онегин» в постановке «Большого театра». «Монд», 25 декабря 1969.

** Рене Сервен. «Евгений Онегин» в постановке Большого театра». «Орор», 25 декабря 1969.

*** «Эта ночь в опере». «Аврора», 24 декабря 1969.

**** М. Шнейдер. «Евгений Онегин». «Комба», 25 декабря 1969.

В парижском «Онегине» элегическая атмосфера возникала сама собой, без усилий. Но ее носителями со всей очевидностью становились не главная героиня и даже не музыкальный руководитель спектакля, а молодые певцы, исполнявшие Ленского и Онегина. Именно благодаря им опера о том, как обманывает юность, опера, прославляющая все обольщения этого обмана, из хрестоматийных сцен с известным концом превращалась в роман с открытым финалом. Пение молодых

иллюстрировало ситуацию выбора и заключало в себе множество разнообразных возможностей дальнейшего развития вокального сюжета.

Есть особая психологическая достоверность в том, как Атлантов исполняет Ленского. Он сильно трогает сиюминутным вокальным обаянием и еще сильнее — обаянием прекрасных обещаний. В его голосе много красоты, пленяющей бессознательно и бескорыстно, еще не умеющей любоваться собой и оттого — совершенно неотразимой. Его вокальная природа, кажется, одновременно располагает как к тонкости, так и к масштабной подаче звука. А кроме того, исполнение Атлантова очевиднее, чем пение других молодых солистов его поколения, оставляет ощущение мощи, до поры не осознавшей свою силу.

Из этих неясных и даже противоречивых черт на гастролях в Париже складывался новый образ артиста Большого театра, возникал новый стиль исполнения, формировавший свои основные принципы прямо на глазах у публики «Гранд Опера». Этот новый стиль был окружен той музыкальной атмосферой, в которой максимально ярко обнаруживались его еще не полностью выявленные черты.

Тревожное мироощущение современного человека в этом «Онегине» вытесняло привычную элегическую ностальгию, не являющуюся предметом раздумий дирижера. Утраченные формы жизни его не влекли. Солисты воссоздавали их, но музыка их не оплакивала.

Новое в «Онегине» — прежде всего представление о сценическом времени и ритме, более сжатом, более драматичном. Выработанное современностью, наиболее полно выраженное в музыке Шостаковича или в музыке Прокофьева, это представление, быть может и неосознанно, впервые было введено в широкий музыкальный обиход. Несмотря на то что Ростропович снизил привычные темпы отдельных сцен, музыка Чайковского не утратила, а приобрела динамику. Парижские и отечественные рецензенты, все как один, водили хороводы вокруг музыки Ростроповича, как вокруг костра. «Пламенность», «теплота», «яркость», «огненные краски», «оркестр — страстный участник драмы», «смелый и волевой напор», «резкие эмоциональные сдвиги», «все крупно, остро, предельно экспрессивно», это — слова из критических статей. Они оставляли впечатление новизны и свидетельствовали о том, что Ростропович одним из первых почувствовал новую ситуацию и сумел овладеть энергией, которой так щедро наделены были молодые певцы. Об этой молодой энергии он и поставил своего «Евгения Онегина».

Эта злободневность художественной концепции «Онегина»

объяснима. Ростропович являет собой тип художника предельно экстравертный, ему в высшей степени свойственно ощущение исторического момента, внешние мотивы способны питать его вдохновение, сама его муза умеет быть всегда актуальной. По своей психологической сути Ростропович — антиромантик, а по типу личности — художник экстаза. Экстазы Ростроповича — это не волнения возмущенных чувств, но бури кипящего и деятельного разума. Экстатический интеллектуал -так правильнее всего было бы назвать Ростроповича.

В музыку «Евгения Онегина» дирижер внес стихийную витальную силу, которая могла бы показаться грубой, если бы не была столь тщательно выверенной. «Вся внутренняя жизнь героев, малейшее движение их чувств, каждый драматургический поворот событий — все в руках дирижера... Чтобы так... осмыслить и подчеркнуть каждую деталь партитуры известнейшей оперы, нужен был именно... талант Ростроповича»*.

«Онегин» под его управлением не содержит в себе ни того естественного эмоционального жара, ни той непосредственности страстных порывов, которые в той или иной степени свойственны всем певцам нового поколения, а в особенности - Ат-лантову. Умственная природа дирижерских навыков Ростроповича в этой записи абсолютно очевидна. Музыкальная экспрессия «Евгения Онегина», в основе своей интеллектуальная, придавала дирижерской интерпретации Ростроповича черты искусной стилизации. Стилизации под еще не существующий стиль.

* Т. Грум-Гржимайло. «Оперой дирижирует Ростропович». «Московская правда», 20 января 1968.

Дальнейшие события с неопровержимой наглядностью показали, какая художественная сила заключена в этом едва сформировавшемся стиле. На гастролях в Париже молодые певцы, объединенные единым мироощущением и единой судьбой, победили артистов, привезших свою вокальную славу из Милана в 1964 году.

«Евгений Онегин», в котором главными героями оказались Атлантов и Мазурок, не был исключением. В «Борисе Годунове» «...со всем энтузиазмом приветствовали Елену Образцову, обладающую прекрасными вокальными и внешними данными...»*, а про исполнителя главной партии Александра Огнивцева все рецензенты написали одно: «Главная роль исполнена плохо. Александр Огнивцев играет и поет очень посредственно»**.

Такие же отзывы этот певец получил и за исполнение Досифея в «Хованщине», а Ирина Архипова «...в такой сценически

невыгодной роли Марфы демонстрировала совершенно итальянский голос и прекрасный драматический темперамент»***.

После исполнения Тамарой Милашкиной партии Лизы в опере «Пиковая дама» в одной из газет вышла заметка: «...после серии хороших выступлений мы не увидели ни одной певицы-звезды, которую какой-нибудь западный театр пожелал бы иметь у себя. Наконец мы услышали такую в «Пиковой даме» — восхитительное сопрано Тамару Милашкину. Напоминающая внешне Викторию де Лос Анхелес, она обладает гораздо более роскошным голосом, волнующим и демонстрирующим совершенство техники с бархатных полутонов до высоких нот, выдержанных со стабильностью и точностью, редко сочетаемой с такой мощью голоса. После Марии Ерица в 1922 году и Ренаты Тебальди в 1950 году я не помню лирического сопрано такого редкого качества.

Рядом с ней тенор Зураб Анджапаридзе внушал нам некоторое беспокойство...»****.

* Рене Сервен. «Большой театр» ослепил весь Париж». «Франс Суар», 24 декабря 1969.

** Кларандон. «Борис Годунов». «Фигаро», 24 декабря 1969.

*** Жан Мистлер. «Хованщина в постановке Большого театра». «Орор», 7 января 1970.

**** Жан Мистлер. «Пиковая дама в постановке «Большого театра». «Орор», 9 января 1970.

В амплуа драматического тенора-премьера Анджапаридзе был преемником Георгия Нэлеппа и предшественником Владимира Атлантова. Остается лишь предположить, что постоянный партнер Галины Вишневской, разделивший с ней восторги миланской прессы в 1964 году, пал жертвой недружелюбного рока, втолкнувшего его в историю в невыигрышной форме.

Казалось, тот же самый переменчивый рок проявил свою благосклонность к Галине Вишневской, позволив ей избежать общей судьбы солистов своего поколения. В тот вечер Вишневская разделила с молодым Германом его предопределенный успех. Скупость московских меломанов была полностью искуплена щедрыми восторгами французской прессы.

«Нам показали «Пиковую даму» с вторым составом: Вишневской и Атлантовым в главных ролях, и это был триумф...

С таким протагонистом, как Владимир Атлантов в роли Германа, опера обретает свое подлинное лицо, свое движение... и

фантастическую глубину измерения...

Драматическое напряжение его исполнения не ослабевает,., с начала и до конца спектакля все огни рампы сходятся на нем. Главная героиня, наделенная бурным темпераментом, хорошо воплощена Галиной Вишневской, которая в этой опере раскрывает свои выдающиеся способности актрисы...

Мы присутствовали на представлении живом, страстном и патетичном...»

В исполнении Вишневской и Атлантова «Пиковая дама» и в самом деле наполнялась драматизмом, не предопределенным сюжетом и не объяснимым актерскими способностями обоих певцов. Сценический альянс, соединивший несоединимые индивидуальности, сам являлся источником драматизма. Оперный союз Вишневской и Атлантова не принадлежал к числу составленных по классическому образцу дуэтов, в которых партнеры гармонично дополняют друг друга, каковым стал счастливый и совершенный дуэт Атлантова и Милашкиной. Но также он не был образчиком сценических отношений нового времени, когда одинокие партнеры тщетно изображают видимость контакта. Атлантова и Вишневскую на сцене соединили не случайные узы. Вчерашний и завтрашний день Большого театра сталкивались лицом к лицу в их дуэте. В более широком смысле он строился на конфликте двух вокальных эстетик, на борьбе разных художественных эпох. Вишневская, единственная из артистов старшего поколения, сумела уловить суть нового вокального стиля и изменить собственную певческую манеру. Так ей удалось продлить эстетическую актуальность своей карьеры.

Достаточно сравнить исполнение сцены «Письма Татьяны» на двух пластинках, одной — под управлением Кирилла Кондрашина, другой — Мстислава Ростроповича, чтобы изменения вокальной манеры Вишневской сделались абсолютно очевидными. Если на более ранней записи главным предметом воплощения становится чистота, изображенная вокально, и свою Татьяну певица наделяет голосом резонерствующей инженю (парадоксальное амплуа, выработанное советским кинематографом 40-50-х годов), то в более поздней «Письмо Татьяны» превращается в требовательный женский призыв. Даже отечественные критики, рецензировавшие появление Ростроповича за дирижерским пультом за год до гастролей в Париже и по традиции избегавшие критических суждений, писали, что Вишневская «...несколько переигрывает страсть юной Татьяны...»*

В парижской записи «Евгения Онегина» Галина Вишневская

ощущает необходимость усвоить драматичную и страстно-женственную вокальную манеру. Вечная женственность, понимаемая как вечная привлекательность, на первый взгляд кажется внутренней сутью всех оперных образов Вишневской. Но подлинная тема Вишневской не соответствует этому впечатлению.

Из всех солистов Большого театра Вишневская первой осмелилась открыто спеть о том, о чем трагически молчало предшествовавшее поколение. Голос Вишневской лишен яркого эротического обаяния, драматизм ее пения не был драматизмом страсти, но страха. Никому не удавалось выразить страх так, как ей. Никто до нее не знал, сколько оттенков имеет это чувство.

Спетые злым голосом, «Песни и пляски смерти» Мусоргского казались исполненными от лица самой смерти. Пафос мщения был внутренним пафосом Вишневской. Она казалась Эринией. Жажда мщения наполняла драматизмом ее лучшие роли, жажда реванша стала ее призванием. Самой яркой ролью Галины Вишневской оказалась Катерина Измайлова. Сведение счетов было оправдано Вишневской в житейском, историческом и даже философском смысле.

Прошлое должно было быть наказано, молчание должно было быть нарушено. (Стоит перечесть мемуары Галины Вишневской, чтобы вспомнить, с каким негодованием певица описывает спектакли «большого стиля», поставленные в театре в 40—50-е годы, как много лжи она в них усматривает.)

* Т. Грум-Гржимайло. «Оперой дирижирует Ростропович». «Московская правда», 20 января 1968.

Беда поколения Галины Вишневской (вернее, не поколения даже, а тех отдельных личностей, которых время в Большом театре поставило рядом) заключалась в том, что, отвергнув для себя эстетику прошлого, оно не смогло создать свою. Идея разрушения, подспудно владевшая этими артистами, была наполнена высокой патетикой, она была исторически объяснима, но художественно неплодотворна. Считая себя продолжателями подлинно великих традиций, эти певцы искали их в далеком или даже мифическом прошлом и не находили рядом. Именно этим объясняется то, например, что Александр Огнивцев так усердно на протяжении всей своей карьеры тщился копировать вокальную манеру Шаляпина.

Кризис прежних представлений о «большом стиле», кризис имперского сознания, питавшего этот стиль, наметился задолго до парижских гастролей. На парижских гастролях идея «большого

стиля» получила второе дыхание.

Именно в Париже вдруг стало совершенно очевидно, что молодые солисты, чьи голоса питала жажда свободы, певцы, принесшие на сцену старого театра игру неведомых стихий, «итальянцы» и «ленинградцы», казавшиеся бунтарями, бросавшими страстный вызов настоящему и прошлому, на самом деле являются подлинными продолжателями традиций, и именно им суждено поддерживать пошатнувшееся здание «большого стиля», души Большого театра.

Однако этот стиль возродился уже в новых формах. Голоса молодых певцов приносили желанное обновление. Но репертуар Большого театра состоял из спектаклей, устаревших если не художественно, то морально. В сознании публики, да и самих артистов, они были слишком связаны с ушедшим временем, и отношение к этим постановкам, высказанное в мемуарах Галины Вишневской, было широко распространено.

Иностранные журналисты трезво и верно объяснили, что из себя представляет репертуар Большого театра: «В Большом театре мы видим именно XIX век на сцене, это и понятно. Известно, что в течение 50 лет СССР исключал и отменял то, что предпринималось в мире в области пластического искусства. Декорации... служат тому великолепным примером»*.

* Жан Котт. «Евгений Онегин», спектакль Большого театра». «Франс Суар», «Пари Пресс Интражижан», 24 декабря 1969.

Но в глубине души парижанам, как и всем иностранцам, конечно же, понравился XIX век на сцене, потому что для них художественное совершенство спектаклей ГАБТа 40—50-х годов не имело идеологического подтекста. После «Онегина» французские журналисты вдруг принялись подражать Прусту: «Это сад, как и у многих из нас в детстве, где под присмотром старой няни, во время варки варенья мы мечтали о будущем. На закате дня, под счастливыми деревьями что-то рисовалось неясным мечтам... Милая нерешительность читалась на невыразимо счастливых лицах... Все, что молодая девушка носит в себе неясного и незаконченного, что придает блеск глазам и оживляет лицо... Я брежу...»*

Случайное замечание другого французского журналиста подарило старым спектаклям Большого иной, спасительный уровень ассоциаций, позволивший взглянуть на «большой стиль» с новой точки зрения: «Такой спектакль (как «Борис Годунов». — И.К.), роскошный и добротно сделанный, мог бы иметь успех в 20-е годы. Но может быть именно такой была идея... — показать, что

традиции Дягилева и Бакста не умерли...»**

Нужные ориентиры были неожиданно найдены. Возможность внутренних изменений, заключенная в творческой энергии молодых сил труппы, позволила французам предвидеть зарождение новых форм «большого стиля». Как и во времена Дягилева, Парижу вновь суждено было стать свидетелем каких-то глубоких внутренних изменений в русском музыкальном театре.

Слава «Русских сезонов» — вот то, что отныне занимало Большой театр. «Русские сезоны» антрепризы Дягилева были давно,., и, несмотря на участие в них выдающихся художников, постановщиков и артистов, среди которых были Ф. Шаляпин, А. Павлова, М. Фокин, В. Бакст, А Бенуа и др., спектакли не дотягивали до масштабов нынешних спектаклей Большого театра», — постановил директор Михаил Чулаки***.

По окончании парижских гастролей Большой театр обрел новое поколение артистов международного масштаба. У Большого театра и у «большого стиля» наметилась новая судьба. Парижский критик, оценивая эмоциональный подъем и экспрессию исполнителей, написал: для «Пиковой дамы» «труппа находит такие краски,., что ее можно сравнить с «Тоской»****.

* Кларандон. «Евгений Онегин». «Фигаро», 25 декабря 1969.

** О. Ален. «Князь Игорь». «Фигаро», 29 декабря 1969.

*** М. Чулаки. «Первый раз в Париже». «Культура и жизнь», 1970, № 6.

**** Жорж Леон. «Пиковая дама» Большого театра». «Юманите», 9 января 1970.

«Тоска», поставленная в Большом в 1971 году, явилась первым ярким спектаклем обновленного «большого стиля», открывшим следующую главу в истории этого театра и в судьбе Владимира Атлантова.

— Владимир Андреевич, в Большом театре вы стали исполнять много недраматических партий. Чем объяснить ваш перевод на лирические партии?

— Театральной необходимостью, очевидно. Я служил в этом театре, было нужно, чтобы я это пел. Да и сам я не хотел избегать лирических партий. В моем молодом возрасте было преждевременно и опасно перегружать себя драматическим репертуаром, чтобы не сфорсировать голос, не расширить его. Нельзя садиться шире, чем у тебя «мадам сижу».

— Что-что?

— Для лирических партий певец иначе формирует звук, он строжит голос. Это технологические будни, с которыми

сталкивается каждый думающий артист. Мне надо было серьезно относиться к своему будущему. Это служба, служба, это все театральная служба.

— Почему вы так и не спели выученного в Италии Рудольфа?

— А где мне его было петь? Ни в каком советском театре не шла «Богема». Мы с моим Рудольфом просто не нашли себе применения. А потом мой голос стал стремительно крепнуть. Я уехал из России уже с крепким спинтовым тенором. Как же мне с этим тенором было петь Рудольфа? Я для Ленского как-то собирал голос, сужал звук. Но размеры голоса, его широта, оснащенность уже стали другими. Моя природная вокальная концепция всегда была драматической.

— А Пинкертона вы тоже перестали петь со временем?

— Да, когда мой голос стал слишком масштабным. А пел я его, выучив в 68 году, много. Мне нравилась эта партия прежде всего тем, что написал ее Пуччини. В фильме «Где б ни был я» даже снят фрагментик дуэта с Машей Биешу. Это замечательный любовный дуэт — такой наворот чисто пуччиниевский, все выше, выше и выше. Музыка безумно заводная, а кроме того, наполненная экспрессией. С удовольствием я пел! Молодой был, стройный был. Белый китель, золотые галуны, все такое прочее. Было симпатично.

— Когда и благодаря чему отношение к вам в труппе Большого изменилось?

— Мне пришлось завоевывать, завоевывать, завоевывать свое положение в театре. Тенденция у нас нередко приобретает характер постоянного положения. Я не знаю, насколько долго мог бы продлиться мой дискомфорт, если бы театр не стал ездить. Во многом мне помогли гастроли Большого за границей. Я был еще заслуженным артистом, а уже пел весь теноровый репертуар Большого. Меня стали брать за рубеж.

— Когда вы стали заслуженным артистом?

— В 67 году, кажется. Да, да, в феврале 67 года. Сначала я не очень понимал, по какому принципу даются звания, назначаются оклады. Ей-Богу, я как-то очень спокойно относился к славе. Все получалось само собой. Звания приходили своевременно или несколько позже. Открываешь так утром газетку, смотришь, у-у-у! Кажется, народного РСФСР в 72 году я получил при следующих обстоятельствах. Летом мы устраивали «чес». Денег всегда не хватало, и мы выезжали на гастроли с нашим знаменитым секстетом Большого театра. При очередном таком «чесе», если не ошибаюсь, это был город Пермь, я просыпаюсь утром от стука в дверь. Открываю — стоят представители секстета. «Вы что спать-то не даете? Ведь концерт! Надо отоспаться!» Они говорят: «Какой

концерт! Ты читал газеты?» «Какие газеты? Я сейчас встал с постели!» Они отвечают: «А вот!» И я прочел, что мне присвоили очередное звание.

Потом я понял, что присвоение званий было связано с поездками. И министерство культуры, и отдел ЦК по культуре, и дирекция театра обращали внимание на иностранную прессу. Первое, что каждый день шло туда из-за границы, — рецензии из всех газет. На гастролях Атлантову дали замечательную критику. Ага, раз дали ему такую критику за границей, давайте и мы представлять его к очередному званию, прибавим ему еще 50 рублей.

Нам внушали: надо приехать за границу и убить... Чтобы все поняли, что ничего лучше Большого театра никогда не было. Мы приезжали, и... Я свидетель, что происходило на этих гастролях. Мы становились для Запада откровением, стараясь просто петь так, чтобы не уронить честь советского искусства и флагмана его — Большого театра. Впрочем, старались мы и в Большом театре. Но потом все говорили, что за границей мы старались особенно. За 16$ в день мы удваивали, утраивали усилия.

Пресса обо мне была такой, что постепенно отношение ко мне ведущих солистов Большого театра стало меняться. После того как театр начал выезжать на гастроли, я нашел в нем свое место.

— Вы вступили в партию в 1966 году?

— Да, после конкурса Чайковского. «Мы здесь подумали и хотим вам предложить вступить в партию. Это большая честь! Это большая ответственность! Вам надо только написать заявление, а рекомендации уже есть две». Мне было сделано предложение, от которого я в те времена не мог отказаться. В 1988 году я вышел из партии, что явилось для меня совершенно естественным.

— Какие гастроли были у вас с Большим театром?

— С Большим театром я пел в Киеве, Минске, Риге и Ташкенте. А индивидуальные гастроли у меня были практически во всех городах Союза: Таллинне, Тбилиси, Ереване, Баку, Харькове, Саратове, Горьком, Новосибирске, на Сахалине даже. Я ездил на Сахалин давать концерты с секстетом. Приехали, спели, половили рыбку и уехали.

В 1967 году после конкурса в Софии и получения первой премии меня стали приглашать во все страны соцлагеря. В 1969 году с Большим я попал в Париж. Гастроли тянулись полтора месяца. Какая-то длиннющая, бесконечная была поездка. Мы в Париже встретили 1970 год. И после этого — понеслось. На следующий год мы выступали в Будапеште, а потом приехали в Вену. С 71 года я уже пою в Вене. Как раз с этого времени

начались и мои персональные гастроли на Западе.

В 69 году в Париже я пел Ленского и «Пиковую». В Будапеште и в Вене — то же самое.

Во второй приезд Большого театра в «Скала», в 1974 году, я пел «Князя Игоря», «Бориса» и «Семена Котко». В Западном Берлине единственный раз я пел «Тоску» на итальянском языке с Большим театром. По-моему, тогда впервые за рубежом Большой театр показал итальянскую оперу.

Другие страны, другой народ, другое общество, другая природа — это было интересно, приятно, особенно, если ты достаточно заметен, если ты желаем. Знаете, сколько артистов, которые и в Европу не выезжали? Гастроли, мировая известность — одно из преимуществ занимаемого мною положения. Музеи, вот что интересно! Ты становишься немножко разнообразнее внутри. Впечатления. Работа. И нежелание быть ниже общего уровня, если с тобой рядом поют такие, как Френи, Гяуров, Каппуччилли, Брузон, Прайс, Флеминг. Ко всему прочему, это громадная обязанность.

Когда я впервые попал в Париж в 69 году, он на меня произвел неотразимое впечатление. Что тут можно сказать? Париж — это сон, как и Венеция. В Венецию меня возили итальянские приятели, катали в гондоле. Я получил громадное наслаждение от того весеннего дня, прохладного, но солнечного. Так и Париж. Он вошел в мою душу. Прежде это был «город для себя», то есть для одного человека, для одной личности. После я много раз бывал в Париже, и со временем он превратился в город для всех. Я потерял ощущение его принадлежности мне одному, моей личности, моей душе. Так трансформировалось мое отношение к Парижу. От других городов Париж отличается тем, что там нет любимых мест. Там каждое место просто потрясающее, просто удивительное. Каждое совершенно личностно было воспринято мной, каждое несет на себе печать времени, того, что я читал и знал о нем. Я проходил мимо места, где был убит маршал Колиньи. Вот прямо тут он и был убит! Такое же впечатление в Риме на меня произвела статуя Помпея, под которой был зарезан Юлий Цезарь. Это, что касается впечатлений от города.

В Париже с Галиной Вишневской и Мстиславом Ростроповичем я записал Ленского в «Евгении Онегине» на пластинки.

— Вы сблизились с семьей Ростроповича сразу по поступлении в Большой театр?

-Да.

— На какой основе это произошло?

— На музыкальной. Как раз на почве «Евгения Онегина». Ростропович впервые дирижировал в Большом. Должна была состояться поездка в Париж. Подходит ко мне Ростропович и говорит: «Володя, все! Будешь петь. Я так подумал, надо тебе эту партию подготовить». Я согласился. В общем, на музыке мы и сблизились.

— Вы много работали над своими записями?

— Над записями я всегда очень мало работал. Я не работал, я приходил и пел. На «Онегине» меня сразу поставили позади всех. Стояли микрофоны, перед ними — солисты, а за солистами — я. Меня не брал микрофон, и режиссеры ничего не могли сделать. Я никогда не ощущал себя на записи,

как в зале, и помню вечные проблемы с моим голосом. Чем меньше голос, чем он матовее, чем тембр его менее металлический, тем лучше он ложится в запись. А мой достоинствами для записи, к сожалению, не обладал.

— Как вы себя ощущаете в записи?

— Когда-то я имел глупость послушать свою запись и оказался в состоянии шока от того, что произошло с моим голосом. Он меня не удовлетворил. Мне не доставило удовольствия слушать самого себя. Голос в записи сузился, стал как-то суше. Я в ужасе от того, как меня записали. Не может быть, чтобы я так пел! Не может быть таким некрасивым мой голос! У меня было совершенно другое ощущение собственного голоса и того, как я пою. Мне все всегда говорили, что у меня очень красивый голос. А после записи я всякий раз был в отчаянии, в глубоком отчаянии. Это был не мой голос и не мой объем звука.

Для самоконтроля я прослушал пластинку итальянских и неаполитанских песен, которую записал самой последней в России. Я не слышал своей «Пиковой», не слышал «Игоря», «Царскую», «Франческу», «Тоску». Я не хотел слушать и не делал этого никогда, не хотел расстраиваться, если более конкретно.

— Эх вы! Такого певца не слышали!

— Я? Вы просто ничего не понимаете!

— Вы пели «Онегина» под управлением Ростроповича. Как вы оцениваете его в качестве оперного дирижера?

— Что я могу сказать? Конечно, он выдающийся музыкант, но как дирижер он много позади себя, как музыканта.

Тембр оркестра больше всего изменил Альгис Жюрайтис, когда стал дирижировать оперой. Ростропович также собрал оркестр Большого своим авторитетом, той внутренней требовательностью, с которой он привык относиться к самому себе. И это сразу же дало результат.

— Владимир Андреевич, Вишневская описала в книге, что

произошло на записи «Тоски»...

— Фирма «Мелодия» пригласила Милашкину, Мазурока, Эрмлера и меня сделать запись «Тоски». А Вишневская почему-то решила, что записывать надо ее, и стала действовать так, как она привыкла действовать в Большом театре. У меня вызывает негодование поступок, который она себе позволила. За спиной своих коллег пошла куда-то наверх, и когда на следующий день мы пришли на запись, дирекция студии в растерянности объявила нам, что наша работа остановлена. Она этого в своей книге не пишет. Но так это и было. К сожалению, в сочинении Вишневской немало полуправды, что гораздо хуже откровенного вранья.

Объяснив тогдашнему министру культуры Е.А. Фурцевой суть происходящего, мы восстановили нашу запись. А Вишневской тоже была предложена запись «Тоски» с другим составом солистов Большого театра, а также дирижером М. Эрмлером, музыкальным руководителем этого спектакля. Эту запись никто не отменял.

Но остановив нашу запись «Тоски», Вишневская решила записывать свою под руководством Ростроповича только потому, что ей так захотелось. Мы это сочли очередной бестактностью, но уже по отношению к дирижеру Эрмлеру, который поставил этот спектакль в Большом театре.

В дальнейшем наши отношения прекратились. Жизненная концепция Вишневской и Ростроповича: «кто не с нами, тот против нас» — была для нас неприемлема.

О себе не могу сказать, что боролся за место под каким-то солнцем. Конечно, мне хотелось быть не последним, это ясно. Просто хотелось использовать как можно полнее все то, чем наделила меня природа.

— Наверное, все-таки приходилось что-то предпринимать, чтобы быть первым певцом Большого театра?

— Я всегда в Большом театре занимал свое положение, может быть, оно было особым. Когда я пришел в Большой театр, он ездил за границу. А там не имеет значения, народный ты или не народный. Как ты поешь, такие и выходят о тебе статьи. И сразу все встало на свои места.

— Вы функционировали в должности парторга.

— Во-первых, меня просто выбрали. А кроме того, я думал, что смогу, находясь на этом посту, воздействовать на прием артистов в театр, а не соглашаться на прием «позвоночных» артистов. Еще я думал, что смогу воздействовать на репертуарную политику и в афише театра появятся названия, соответствующие вокальной концепции солистов.

Ведь дело в том, что я был членом Коммунистической

партии. Что было делать? Я был честным коммунистом, как никто другой, потому что я давал много денег государству. Весь Большой театр работает в убыток, на дотацию. А я брал себе только 10% гонораров, а 90% отдавал, как и все остальные выезжавшие артисты. Да, я считал себя коммунистом потому, что практически все заработанное я отдавал, а не брал себе.

— Все отдавали, а коммунистами не все были.

— Правильно, и всех их я считаю коммунистами. Просто таким было время, в которое мы все жили. А парторгом я был всего один срок, когда меня избрали. И проявил себя так, что меня больше не выдвигали.

Я был просто в изумлении от соцобязательств. Что это значит? Когда я не был парторгом, меня не интересовало, брал или не брал театр обязательства. Я пел свои спектакли. И на этом все кончалось. А тогда, когда я стал занимать партийное положение, я начал задавать вопросы. Я спрашивал: «Что это за социалистическое обязательство? Что, я должен взять больше си-бемолей, чем написано в партитуре? Или за один месяц театр должен выпустить 2 спектакля?» Естественно, эти вопросы не понравились.

— Как вы думаете, чем вы отличались от других певцов в том же Большом?

— Мне говорили, что у меня очень красивый голос.

— Владимир Андреевич, а когда к вам пришло понимание, что вам дан совершенно уникальный голос?

— Не знаю, очевидно, тогда, когда качество моего голоса мне позволило осуществить мои задумки. Я благодарен судьбе, что у меня такой голос. Но судить о нем — не мое дело. Наверное, что-то было внутри, что позволяло мне каким-то образом выделяться. Как я могу говорить о себе? Как я могу объяснить, например, воздействие на себя Гяурова? Когда я его услышал, это был даже не шок. Я подумал, что я присутствую при восходе солнца, будучи человеком, первый раз в жизни открывшим глаза. Я был раздавлен каким-то сладостным состоянием. Я не поверил. Так не может быть! Он вышел и один был на сцене, с его голосом, с его красотой, с его талантом, с тем, что лилось от него со сцены. Я был в ужасе оттого, что может быть так прекрасно. Он пел в Малом оперном «Дон Карлоса». Я не был подготовлен к этому. Знаете, творчество — очень личностное, со всеми издержками, дело. Но мне всегда казалось: как человек поет, таков он и внутри. Это выражение его внутреннего, духовного мира.

— Что определяло внутреннюю жизнь Большого театра в первые годы вашей службы?

— В театре шла борьба за сферу последующего влияния, за

то, что с собой несет место главного режиссера, то есть административное место «Главного». Сила должна была стоять за тем или другим режиссером: за Покровским или за Тумановым.

Тогда я считал, что Покровский интереснее Туманова. То, что я узнал, увидел, понял, в чем разобрался, — все это пришло потом. Но дело в том, что я не пришел к выводу, что нужен Покровский или Туманов во главе театра. Я стал считать, пожив в Большом театре, что оба эти режиссера должны работать. В театрах, в которых мне приходилось петь впоследствии, не было места главного режиссера. Художественным руководителем театра мог быть крупнейший музыкант современности, один из самых выдающихся дирижеров. Сюда входит и человеческий, извините за тривиальность, фактор.

А в Большом произошло снятие Туманова и назначение Покровского, как всегда в Советском государстве. Конечно, среди артистов у Покровского были свои привязанности. Это даже не надо объяснять. Тот круг людей, который его поддерживал, очевидно, получил свое.

— А вы лично?

— Мне пришлось прибегнуть не к самым прямым методам, чтобы осуществилась постановка «Тоски».

Глава 6. «ТОСКА»

До мая 1971 года «Тоска» появлялась то тут, то там на московских афишах, смущая меломанов неверным обещанием вокального блаженства. Эта опера Пуччини шла в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко. Солисты Большого Милашкина, Анджапаридзе и солист театра Станиславского и Немировича-Данченко Кленов под руководством Светланова спели «Тоску» в концертном исполнении.

Однако в Большом этого словно бы и не замечали. Итальянская стажировка Атлантова, отмеченная разученной партией Каварадосси, осталась где-то в далеком прошлом. В 1965 году, уступив властному призыву итальянских впечатлений, Борис Покровский принялся было анализировать партитуру «Тоски» на заседании творческой лаборатории ВТО, которой руководил, но вскоре надолго оставил мысль о постановке.

К 1971 году Атлантову, прослужившему в театре пять лет, так и не удалось спеть ни одной из выученных в Италии партий. Большой вяло занимал его голос новыми для Атлантова лирическими ролями Владимира Игоревича из «Князя Игоря» и Пинкертона из «Мадам Баттерфляй». В 1969 году незаметно, словно бы сам для себя, Атлантов спел в концертном исполнении Отелло в Большом зале Консерватории. Дездемону пела Галина Вишневская, Яго — Олег Кленов. Дирижировал Евгений Светланов. Несмотря на положительные в целом отзывы, исполнение «Отелло» не вызвало более широкого резонанса, чем прочие консерваторские концерты. Театральных последствий оно не имело. В 1970-м Большой доверил Атлантову Дон Карлоса.

До тех пор, пока в афише Большого театра не появилась «Тоска», молодые силы не знали выхода, а новый стиль исполнения оставался невоплощенной мечтой. Лишь иногда старые, по полвека идущие спектакли освещались неожиданной, невостребованной и яростной красотой молодых голосов. Тогда становилось понятно, мимо каких возможностей слепо проходит Большой театр и какое будущее ему на самом деле обещано.

В 1971 году «Тоска» наконец появилась в Большом театре. По пышности постановки эта опера не шла ни в какое сравнение с «Псковитянкой», поставленной в том же сезоне. «Работа наша по «Тоске» не такая уж сложная, не такая она масштабная...»*, — говорил, точно извиняясь, Покровский перед началом репетиций,

рассуждая о постановке как о сомнительном, но необходимом предприятии, способном удовлетворить вокальные потребности труппы.

Атлантов пел Каварадосси. В разных составах заглавную партию исполняли Галина Вишневская и Тамара Милашкина, Скарпиа — Михаил Киселев и Владимир Валайтис. Позже вошел Юрий Мазурок. Спектакль оформил Валерий Левенталь.

Все накопившиеся противоречия «Тоска» ярко выявила в художественной форме. То, что этот спектакль является настоящим «гвоздем сезона» и едва ли не лучшим спектаклем Большого театра за последнее десятилетие, поняли абсолютно все. Предметом всех без исключения рецензий явилось описание внезапного восторга во время спектакля и счастливого стеснения сердца после него: «Старые стены Большого театра, кажется, давно не припомнят такой возбужденно приподнятой атмосферы, которая царила на премьерных спектаклях «Тоски» в мае 1971 года. Это была настоящая опера — с безраздельным господством драматизированного пения, но не «симфонизиро-ванная драма» или тяжеловесная пантомима с бесконечными шествиями и пышным декорационным великолепием»**.

В истории Большого театра тех лет «Тоска» явилась революцией, победоносным восстанием блестящего вокала, исконной оперной красоты против массы предрассудков, незаметно подменивших подлинный профессионализм.

* «Стенограмма беседы Б.А. Покровского с участниками спектакля «Тоска». Музей ГАБТ, 18 февраля 1971, с. 3.

** И. Нестьев. «Трагедия Флории Тоски». «Неделя», 7—13 июля 1971.

Пластинка «Тоски», сделанная при участии Атлантова и Милашкиной через несколько лет после премьеры, демонстрирует непобедимую художественную силу виртуозного пения и роскошных голосов, означающую, что время артистизма, отлученного от красоты певческого тона, в Большом театре закончилось.

Запись «Тоски» делает предельно очевидным открытие нового поколения, сумевшего обнаружить художественный смысл, заключенный в самом звуке совершенного певческого голоса. Красота вокала, красота тембра освобождалась этими певцами из плена драматических задач и характерных гротесков. Искусство молодых возводило на сцене Большого театра новый оперный мир, бесконечно поэтичный, далекий от сюжетных мотиваций, подчиняющийся законам музыкальной образности, в котором

певца и слушателя объединял интерес к коллизии голоса и мелодии.

Очень скоро после возвращения Бориса Покровского на пост главного режиссера (Покровский занимал его в 1952—63 и 1970—82 годы) в театре сложилась ситуация, при которой певцы-виртуозы становились оппонентами режиссера. В своих многочисленных книгах Покровский настойчиво утверждает: «Опера — это драма, написанная музыкой... Раз нет действия — нет актера, он превращается только в певца. Его задача в этих условиях — показать голос... подобное явление можно считать сильной и изнуряющей болезнью оперного театра... При таких обстоятельствах... профессия поющего актера вытесняется профессией певца...»

«Почему мы говорим об актерах, это же оперный театр и надо говорить о певцах?» — «Вы не знаете этого театра,., в нем актеры действуют голосом»*.

Бельканто, само в себе заключающее художественный образ, для Покровского не имело эстетической ценности и театрального смысла. Подобные взгляды — залог конфликта с солистами — явились источником непримиримых противоречий, формировавших и одновременно изнутри подтачивавших жизнь Большого театра.

Мелодичную «Тоску», поставленную ради вокала, солисты исполняли как оперу о счастье, залпом, так, словно торопились напеться надолго вперед. И это ощущение экстатического упоения остро почувствовали все слушатели, а особенно — вокалисты. В статье Лемешева про Атлантова говорится: «...давно хотелось услышать В. Атлантова в такой опере, где бы его дарование раскрылось полностью.

* Б. Покровский. Сотворение оперного спектакля. М., 1985, с. 8-16.

Каварадосси В. Атлантова очень хорош. Великолепно звучит голос певца, его итальянская манера подачи звука как нельзя более кстати в этой партии. Все арии и сцены с Тоской прозвучали прекрасно. Но то, как Володя Атлантов спел в третьем акте: «О эти ручки, ручки дорогие!» — вызвало у меня восхищение. Тут, пожалуй, итальянским тенорам надо у него поучиться»*.

В самом деле, откуда итальянцам, с детства нежащимся в тепле мелодий, знать эту силу нереализованных художественных инстинктов, это стремление осуществить свой талант, эту жажду вокальной красоты воплотиться в законченную форму? «Тоска»

пришла как освобождение, как наваждение красоты, как удачно найденная рифма к оперной жизни Большого театра в ту минуту.

В «Тоске» на оперной сцене была решена важная драматическая задача, программная для всего поколения, — воплощение нового образа любви, соединяющего страсть и чувственность. В 30—50-е годы отечественное оперное искусство эти понятия парадоксально разделяло, и чем более страстным было пение, тем меньше в нем оставалось эротического подтекста. Прежде страсть, этот чистый огонь, воспламеняла пение и, кажется, вовсе освобождала его от земной тяжести. В 60-е годы наметились первые изменения вокальной манеры. В начале 70-х в искусстве нового поколения стихия пения и стихия чувственности соединились в один вокальный образ. Но захватывала новая манера не потому, что давала волю инстинктам, а оттого, что была очень откровенной, искренней.

Появление такой манеры было, кажется, подготовлено недавней историей русской оперной сцены. Оперное пение предшествующей эпохи было лишено инстинктивного, непосредственного, природного начала. Лишено в силу исторических обстоятельств, но, рискнем предположить, тяготилось недостатком живой жизни. Они существовали на грани эмоционального срыва, оперные артисты 30-50-х годов. Их искусство заключало в себе огромный нерастраченный эмоциональный потенциал. Время обрекло их на чувственную аскезу. Например, была какая-то роковая предопределенность в том, что Георгий Нэлепп, певец рефлексивных состояний души, так и не успел спеть «Отелло», оперу, в которой могли бы открыто проявиться страсти, бушевавшие в его душе. * С. Лемешев. «Тоска» на сцене Большого театра». «Советский артист», 4 июля 1971.

Новый стиль пения поколения 70-х годов, новый образ страсти, в нем заключенный, осуществил тайные желания и раскрыл эмоциональные возможности стиля пения 30—50-х годов. При этом «прекрасное пение» поколения, к которому принадлежал Атлантов, не предполагало отказа от психологизма (хотя и не знало психологической сложности искусства 30—50-х), но покоряло жаром человеческих чувств. Общая линия развития оперного исполнительства — это стремление к максимальному воплощению всех свойств человеческой природы, а понятие «большого стиля» равносильно понятию всей полноты жизни.

Вся история Большого театра безмолвно настаивает именно на таком понимании «большого стиля». И, несомненно, такое понимание «большого стиля» связало тайными узами певцов нового оперного поколения, отстаивавших свое право на

существование в рамках «большого стиля» и в «Тоске».

Одними лишь средствами вокала, лишь голосом Атлантов и Милашкина воплотили на сцене странный, двойственный и захватывающе достоверный образ Италии, основанный на непривычном сочетании старинного вокального романтического пафоса с абсолютно современным ощущением жизни, в чем-то близким итальянским неореалистам. Быть может, они привезли его из Италии, быть может, восприняли здесь, в России, для которой Италия неореализма была мифом. И все же удивительно, насколько пение солистов в записи «Тоски» эмоционально соответствует неореализму. В нем такое же напряжение чувств, такое же фактурное ощущение воздуха истории. А самое захватывающее в образе Каварадосси Атлантова то, что он очень гармонично совмещает в себе черты современного нам человека и романтического героя.

Оказывалось, что в «Тоске» главное - вовсе не брутальный сюжет и не столкновение откровенных человеческих страстей, а звуки Рима, портрет Вечного города, воплощенный в музыке лаконично и точно. Все эти звезды и духота летней ночи, занимающийся рассвет и колокольный звон Святого Петра, все то, что обычно, при посредственном пении не более, чем звуковая иллюстрация, в этой записи приобретало необычную значительность и вместе с прекрасным пением, благодаря прекрасному пению, создавало единый художественный образ Италии и какой-то многомерный, новый образ оперного театра, заключавший в себе еще неизведанные возможности развития.

Тогда же опера освоила такую полную вовлеченность слушателя в свое художественное пространство, которая прежде была доступна лишь кинематографу. В «Тоске» между слушателями и исполнителями возникает близость почти неправдоподобная. Никогда еще в Большом оперный мир, возводимый на сцене, не был так осязаем, так волнующе близок, так притягателен. Можно сказать даже, что пение Атлантова создает в опере эффект крупного плана, настолько выразительно и подробно представлена в нем жизнь человеческой эмоции, располагающей слушателя к сочувствию, к соучастию в происходящем.

«Если посмотреть на оперу «Тоска» доброжелательным, но критическим взглядом, то можно найти в ней отрицательные стороны. Среди них — мелодраматизм и некоторое проявление элементов натурализма веристского толка»*, — говорил перед началом репетиций Борис Покровский, относя к отрицательным сторонам оперы ее основные жанровые особенности. Мелодраматизм «Тоски» его отталкивал, он всеми средствами

пытался его избыть.

Певцы, предпочитающие «Тоску» экспериментальным постановкам современных опер, вызывали у Покровского нескрываемое презрение, они казались обывателями, публику он надеялся перевоспитать. Пафос Покровского был высок, роль, избранная им, героична, намерения благи.

«Принципы наши несопоставимые! Почва для конфликта очевидна! — писал Покровский в одной из своих последних книг о своем отношении к солистам Большого театра, с триумфом выступающим на всех сценах мира. — «Их» интересует репертуар, тренирующий для международных гастролей... Из русской классики в этот набор входит «Борис Годунов», «Евгений Онегин», «Князь Игорь», может быть, «Хованщина»... Там — место для Верди, Пуччини, Леонкавалло, Масканьи, Гуно, Беллини, Визе, Доницетти... Поиски новых названий там — не в зоне редко идущих русских опер... (хотя иногда делается и это), а потому выходы Большого театра в неизвестное (Прокофьев, Щедрин, Лазарев, Бриттен, Тактакишвили, Шостакович) не интересуют артистов-«международников».

Я же предпочитал отечественные ростки, что не везде обеспечивает широкий успех и немедленное признание»**.

Убежденность Покровского в собственной правоте оказалась весьма плодотворной.

* «Стенограмма беседы Б.А. Покровского с участниками спектакля «Тоска». Музей ГАБТ, 18 февраля 1971, с. 6.

** Б. Покровский. Когда выгоняют из Большого театра. М., АРТ, 1992, с. 196-197.

Первые постановки опер Прокофьева и Шостаковича на сцене Большого принесли главному режиссеру, определявшему репертуарную политику самого придворного театра страны в течение 22-х лет, славу едва ли не диссидента. Общественное мнение видело и по сей день видит в Покровском режиссера-новатора, а в солистах оперы, предлагавших свой вариант судьбы Большого театра, певцов-традиционалистов и даже ретроградов.

В освещении западной прессы ситуация, однако, предстает не столь однозначной. Конечно, большинство иностранных рецензентов опрометчиво рассматривает Большой театр 70-х годов в контексте режиссерских исканий Запада. Но учитывая это, стоит все же прислушаться к мнению итальянских, австрийских, немецких и американских критиков, высказанному во время гастролей Большого театра в разные годы. Известная тенденциозность этой подборки, которую при желании может

обнаружить суровый читатель, объясняется желанием опубликовать неизвестные у нас критические оценки, формировавшие международную репутацию Покровского:

«Вчера вечером «Семена Котко» исполняли лучшие певцы труппы... Конечно, режиссура несколько портит дело... своими тяжеловесными сценами, но... я никогда не видел на сцене такого количества артистов... так хорошо и с таким совершенством исполняющих свои роли»*.

«Хроника с ликованием отметила дюжину вызовов после первого акта..., и в заключение - горячие овации. ...Каждый певец с ошеломляющей силой создал свой образ... «Семен Котко»— лучший спектакль турне...»**.

«Постановка Бориса Покровского была единственным слабым местом этого спектакля из-за многих нелепостей, непоследовательностей, бессвязности во время действия, с выделением каких-то мест, в которых не было ни малейшей необходимости»***.

* Лоренцо Арруга. «Великий Прокофьев сегодня». «Иль Джорно», 8 ноября 1973.

** «Семен Котко» — образец новой народной оперы». «Унита», 8 ноября 1973.

*** Дуилио Курир. «Семен Котко». «Коррьере делла Сера», 8 ноября 1973.

«Слабым местом в спектакле «Руслан и Людмила» являются режиссура и декорации. В них нет традиций, нет стилизации, отсутствуют характеры... Нотепло исполнения, особенно та естественность и та увлеченность, с какой все, от солиста до последнего артиста хора делали свое дело, убеждала...»*.

«Режиссерское решение «Тоски» отстает на десятилетия от художественных усилий Мангейма или Базеля... Режиссуры, можно сказать, почти нет... Однако в лице Атлантова в спектакле представлен один из прекраснейших теноров мира...**

«...Эта инсценировка Бориса Покровского, которая, с немецкой точки зрения, слишком односторонне нацелена на исторический реализм, оставила слишком мало места для сценической фантазии...

...Тем более безупречными были сценические достижения...», — писали в Германии о том же спектакле***.

Попытки модернизации стиля собственных постановок, поиски Покровским новых выразительных средств, более удачные в спектаклях, оформленных Валерием Левенталем, художником, олицетворившим новый декорационный стиль 60-х годов, менее

удачные в содружестве с другими художниками, вызывали неизменный восторг в Москве и более сдержанную и трезвую реакцию на Западе, суть которой заключалась в короткой формулировке американского журналиста: «Опера Большого театра прибегает к западным идеям, но не методам»****.

Покровскому и в самом деле был близок жесткий тип западной режиссуры, театр плакатно выразительный, трактующий оперный спектакль как драматический, построенный на определенной концепции. Но если в опере на Западе условные постановки уже никому не казались новаторством и режиссеры-сценографы создавали на сцене всякий раз особый мир, Покровский возводил собственный, опираясь на психологический подход Станиславского, преклоняясь перед Шаляпиным, утверждая реализм.

Этот режиссер приписывал Станиславскому философию искусства, противопоставляющую пение — действию, вокал — артистизму, певца — актеру. Покровскому оказались особенно близкими идеи начала века о драматизации оперы, занимавшие не одного Станиславского, но и других оперных режиссеров-экспериментаторов того времени.

* Леонардо Пинцанти. «Русские в Ла Скала». «Ла Национе», 26 октября 1973.

** К. Гайтель. «Гастроли Большого театра». «Берлинер Морген-пост», 25 мая 1980.

*** Вольфганг Шиллинг. «Победа сопрано». «Дер Абенд», 24 мая 1980.

**** «Нью-Йорк Тайме Ньюс Сервис», 27 июня 1975.

Расширение пространства оперного спектакля за счет средств драматического театра было насущной потребностью. Ее вызвало не разочарование в искусстве великих певцов (еще пели Собинов, Шаляпин, Ершов), но неудовлетворенность прежними представлениями о гармонии и красоте, повлекшая общее ожесточение искусства, закономерно наступившее в Европе после 1914 года, а в России чуть позже — в 1919.

Поиски нового драматичного сценического языка, способного дать театральное воплощение ожесточенному сознанию, породившему оперы XX века, определили всю творческую жизнь Покровского. Инсценировка опер Шостаковича и Прокофьева, в свое время не дошедших до сцены Большого театра, явилась для режиссера главным смыслом и оправданием его театрального пути, существо которого заключалось во внутреннем стремлении преодолеть эстетику прошлого и замкнутости в рамках этой

эстетики.

С эстетикой оперного театра 30—50-х годов Покровский спорит всю жизнь горячо и отчаянно. Режиссуре баратовской эпохи Покровский не мог простить если не нравственной лжи, то кажущейся пассивности. Ситуация, при которой певец, облаченный в подлинное платье давно минувшей эпохи, защищенный от реальности роскошным блеском декораций и освобожденный для активного сценического действия ненавязчивой логикой выразительных мизансцен, сообщал зрительному залу неприкрашенную и тревожную правду о своем времени, была очень частой ситуацией на спектаклях Большого театра того времени.

Покровский жаждал говорить правду сам, а потому стремился сделать равноценно-многозначительными все элементы спектакля, лишая певца его прежней сценической инициативы. Внутренней задачей Покровского было вывести оперный персонаж из традиционной обстановки оперного спектакля 40-50-х годов, в котором режиссура была лишь частью целого.

Уже в ранних спектаклях Покровский принялся изнутри взрывать установленную внешнюю гармонию. Его постановки избыточны, его мизансцены перенаселены. Достаточно вспомнить сцену Торжища из оперы «Садко», чтобы оценить то упоение, с каким Покровский перемещает толпы статистов из кулисы в кулису, тот восторг, с каким он заставляет хористов совершать тысячи движений, ту легкость, с какой он организует разнообразную и подробную жизнь сценической толпы, не обусловленную ничем, кроме желания режиссера показать свое мастерство.

В постановках более поздних лет Покровский заполняет сцену подробностями подлинной жизни. Он всеми силами стремится достичь житейской достоверности, раздавая артистам миманса характерные задания, заставляя солистов обыгрывать бытовые детали сценического антуража. Однако эта приближенная креальности жизнь, выходящая на сцену и заполняющая ее, у Покровского не становится театром. Это и отличает сценический реализм Покровского от реализма начала века, возникшего от избытка, а не от недостатка театральности. В переполненных спектаклях Покровского очень часто возникает ощущение ограниченности сценического пространства, в них мало воздуха, и, несмотря на размах, ощущение неполноты жизни преследует его постановки. Главное же, лишив оперного героя привычной поэтической защиты сказочно-исторической оперной среды и окружив его обстановкой реалистической и функциональной, Покровский тем самым реабилитировал

обыденное человеческое сознание.

И в этом — корень конфликта Покровского с певцами Большого театра, ибо пение поколения Атлантова не обыденно, оно поэтично. Покровский, очевидно, имел основания называть современную эпоху Большого театра мещанской: «Когда иная мизансцена на моей репетиции казалась «мастерам» непривычной, вызывали министра для разбирательства... Тот, кто называл себя «мастером», не позволял делать замечания в свой адрес. Конфликт, разнос, донос и... Новый репертуар, новые требования к исполнителям — тоже нежелательны: «Мы не хотим портить голоса и кривляться на сцене!» Вновь — конфликт!»*.

Однако на сцене художественная правда, которую несли голоса этих мастеров, побеждала, она была шире их ограниченных личных пристрастий. Положение актера в спектаклях Покровского не было романтичным, но - героичным. Жизнь, кипящая вокруг солиста, лишь подчеркивала одиночество поющего на сцене человека, его тайную незащищенность и явное избранничество. В постановках Покровского, кажется, непреднамеренно развивается мотив противостояния отвлеченной красоты пения наступающему со всех сторон неопоэтизированному миру конкретных действий и обыденных вещей. Обозначенная в этих спектаклях новая героическая ситуация, когда протагонист вступает в противоборство не только с внешним миром, но и с миром внутри спектакля, провоцировала ожесточение сознания и приводила к драматизации таланта. В свете ее путь Атлантова от лирических партий к драматическим приобретает некоторое символическое значение, свидетельствует не только об изменении свойств голоса, но и души.

* Б. Покровский. Когда выгоняют из Большого театра. М., АРТ, 1992, с. 195-197.

Театр Покровского отразил противоречивые стремления. В 70-х годах оперный репертуар Большого расширился за счет опер Моцарта и Вагнера, Генделя, Равеля, Бартока, Щедрина и Тактакишвили. Лишенное логики и четкой программы, расширение репертуара говорило о поисках нового образа Большого театра и о том, что эти поиски не были непосредственно направлены на театральное воплощение вокального стиля того блестящего поколения певцов, к которому принадлежал Атлантов.

В поисках нового образа театра Покровский обращался к самым модным и актуальным театральным приемам. Однако

злободневность изолировала постановки Покровского от истории, и чем более современный спектакль ставил режиссер, тем быстрее он устаревал. В «Тоске» Покровский предпринял решительную попытку разорвать этот заколдованный круг.

Вместо традиционно-конкретной или новаторски-абстрактной исторической обстановки в этой опере на сцене должна была возникнуть метафорическая среда. «Жизнь,., этот дьявол, всегда диктует нам — режиссерам... такую... реакцию, которая нагромождает и обытовляет обстоятельства... При всем быте, который существует в произведении Пуччини, меня интересуют страсти, и чем обнаженнее эти страсти будут представлены, тем вернее...

Я просил, чтобы на сцене было как можно меньше вещей. Но если какая-нибудь вещь будет, то лучше, если она будет подлинной, настоящей, красивой, потому что нам очень важно, чтобы эти вещи играли на образ...»*

Однако быт, почти вовсе изгнанный из спектакля, не желал превращаться в художественный образ. Напротив, любой предмет, который должен был сообщать что-то помимо своего бытового назначения, на глазах рос, крупнел, замыкался в себе, не желая расставаться со своей материальной тяжестью. И, кажется, Покровский, допустив на сцену в «Тоске» только самые избранные, самые благонадежные вещи, осознавал эту угрозу, исходящую от театрального реквизита, подчинявшего себе все пространство сцены и отказывавшегося становиться метафорой.

* Беседа Покровского с участниками спектакля «Тоска». ГАБТ.

На репетициях Покровский доходчиво объяснял, что должен значить в спектакле тот или иной предмет, словно бы убеждая и заклиная не артистов, а вещи: «Тюремщик. Он давно работает в тюрьме. У него есть книга, и на каждого человека страница. Мимо него проходят разные люди в могилу... Внутренний мир людей его не интересует. Он живет своей жизнью»*, «...может быть, нам только книга и будет нужна после того, как героя расстреляют, перевернут страницу и начнут писать, кто следующий»**.

Однако эта книга на сцене, которой режиссер придавал такое большое значение, была просто огромной книгой, не более. Никакой художественной информации она не несла, никакой метафорической сути в себе не заключала или с упорством не раскрывала ее. И, быть может, язык метафор ускользал от режиссера потому, что образ в его постановках является не сам по себе, в своей художественной сути, а в рамках рассказа, всегда объясняющего его явление, всегда убивающего саму идею

метафоры, отменяющую и заменяющую объяснения.

Все дело в том, что в спектаклях Покровского действует логика прозы, а не поэзии, постановщика ведет логика сюжета, а не музыки. Несмотря на то, что Покровский разработал специальную технику, названную им «режиссерским анализом партитуры», позволяющую проникнуть в самую суть музыки, объяснить значение каждого такта, в опере постановщик прежде всего ищет драму, ищет действие, его занимает фабула, и он находит «хорошо сделанную пьесу» даже в античной трагедии. Покровский, один из самых просвещенных и одаренных режиссеров, остается глух к тем смутным призывам и неясным обещаниям музыки, которые убегают от слишком яркого света разума и безупречных построений рассудка. «Надо проанализировать произведение, расщепить его на тысячу кусочков... Когда разберем, поймем смысл каждого куска и как они связаны между собой... Самое главное — убить «вдохновение» и ту «непосредственность», которая химически связана с дилетантизмом»***. Понятие профессионализма, питающее режиссерскую гордыню, заставляет Покровского подходить к партитуре как к загадке, которую можно и должно разгадать, а не как к необъяснимой тайне.

Мир Покровского построен по железным законам.

* Там же.
** Б. Покровский. «Режиссерский анализ партитуры».
***Тамже, с. 131.

Здесь ничто не принимается на веру. Чувства и присущая чувствам субъективность из «режиссерского анализа» изгнаны. «Можно по-разному «чувствовать» музыку... Иллюстрация действием музыки оказалась опасной,., она часто утверждала на сцене фальшь... надо разобраться и понять, какие события, дела, обстоятельства могли породить чувства, звучащие в музыке. Их, эти поступки и события, показывать»*.

В этой классицистской вере в разум и недоверии к чувственному началу, с одной стороны, проявилась особенность режиссерского мышления Покровского, всегда стремящегося обнаружить объективные закономерности. С другой, сказалось наследие эпохи, выдвинувшей и навсегда подчинившей Покровского себе.

Музыка времени Шостаковича и Прокофьева жила разумом. Лишь бесстрастный разум мог вынести справедливый приговор своей эпохе. Руководствоваться чувствами было невозможно в те страшные годы. Ложные чувства дискредитировали себя,

подлинные же были слишком сильны для того, чтобы сочинять гармоничную мелодическую музыку. Так же, как певцы Большого театра, не позволявшие себе открытой чувственности в пении, композиторы тех лет не давали волю своим чувствам, а потому мелодическое начало в их музыке было стеснено. Жизнь бдительного рассудка защищала хрупкую и беспомощную жизнь души, музыка той эпохи одевалась в броню сложных структур и новых форм, она прежде всего аналитична.

Кажется, подспудно, быть может вовсе неосознанно, Покровский воспринимает чувства как злую стихию, противостоящую разуму. А потому он и не доверяет мелодии. Мышление Покровского немелодично, некантиленно. Можно сказать даже, употребив формулу Асафьева, что музыкальную форму Покровский не воспринимает как процесс. Из спектаклей Покровского, таких логичных и продуманных, исчезает движение. Статичность, как вор, покушается на его спектакли. Музыкальная логика изменяет Покровскому. В поисках ее — этот «режиссерский анализ», попытка нахождения действенных параллелей к каждому музыкальному такту, не способная пробудить в постановках жизнь, музыкальность.

Покровский привязан к музыке, лишенной мелодии. Вокализированный речитатив — формула музыкального высказывания, которую Покровскому инсценировать легче всего. Этим и объясняется то, почему вслед за Прокофьевым и Шостаковичем в сферу интересов Покровского попадал слишком широкий круг композиторов, заставляя удивляться странному режиссерскому вкусу.

* Б. Покровский. Сотворение оперного спектакля. М., 1985, с. 32-39.

«Он был музыкальным человеком, ощущал музыку большими сценическими периодами, однако об анализе оперной драматургии никто от него ничего не слышал. Он обладал вкусом к музыке, ее пластической энергии, однако не дробил жесты по четвертям, в клавир на репетициях не смотрел, с портфелем не ходил», — писал Покровский о Баратове, с которым спорил всю жизнь, но так и не сумел эстетически победить.

И, может быть, именно из-за невозможности превзойти эстетику оперного спектакля 40—50-х годов и развился в Покровском этический максимализм. В своих постановках Покровский склонен к дидактике, морализаторству, он стремится улучшить нравы. «Игрок» — это новая лекция на моральную тему,.. — писали в Америке. — Как утверждает сам постановщик

Борис Покровский, восковые фигуры, расставленные по периметру сцены, олицетворяют собой контраст между «действительными» и «мнимыми» ценностями».

Просветительский пафос Покровского не мог не вызывать раздражение в певцах, чей мелодический дар был неинтересен главному режиссеру. И, быть может, увлечение веризмом являлось своеобразным вызовом, отказом от холодных интеллектуальных построений Покровского.

Нет, они и в самом деле не были романтиками, певцы поколения Атлантова. Скорее, они были певцами пограничных ситуаций, ситуаций на грани борьбы, на грани агрессии, на грани неправды. Их пение несло в себе не романтическую, а какую-то иную, более сложную драму. Об этом говорит двойственность, составляющая основу их искусства: с одной стороны, гедонистическая роскошь вокала, изысканная и даже несколько чрезмерная красота пения, с другой, очень явственно ощущаемая внутренняя твердость, даже ожесточение. Это сочетание душевной стали с волшебной, колдовской, обволакивающей слух прелестью вокала и позволяет догадаться, что романтизм — всего лишь маска, которую солисты поколения 70-х примеряли на себя и которая на сцене защищала их. Истинная сущность их искусства была другой. Необарокко, вот как можно охарактеризовать новый вокальный стиль, внутренне драматичный, весь построенный на контрастах.

А Покровского, и это слово уже прозвучало, можно назвать неоклассицистом. Именно так — два разных стилистических направления, некогда ознаменовавшие одну историческую эпоху, теперь повстречались на одной театральной сцене.

На самом деле расстояние, разделявшее эти стили, было столь же реальным, сколь и нежеланным. То была не реконкиста, но рисорджименто, борьба за объединение Италии с отечественными традициями.

Спектакль «Тоска» потому так удался (что бы о нем ни писали на Западе, это единственный, самый старый спектакль Покровского, до сих пор удерживающийся в афише Большого театра, самый лучший спектакль режиссера), что в его художественном пространстве мотивы барокко и классицизма соединились. Барочный Рим в декорациях Левенталя был представлен с классической режиссерской точностью и краткостью. Вокалисты воссоздавали барочный портрет этого Рима средствами вокала. На короткий момент воссоединение произошло, и стало совершенно очевидным, что оба направления в истории Большого театра — и необарокко вокала и неоклассицизм режиссуры Покровского — питал оперный

ренессанс 30-50-х годов, соединявший оба начала — и эмоциональную замкнутость, и душевную свободу.

— «Тоска» была моим первым спектаклем, осуществленным Покровским. И это была моя первая премьера в Большом театре. То есть не вполне моя, но та, в которой я был непосредственно занят. Просто я оказался в нужное время в нужном месте.

Думаете, Покровский хотел ставить «Тоску»? Нет! Это мне удалось уговорить Вишневскую. А ей, в свою очередь, удалось убедить Покровского. Вот так появилась «Тоска». «Тоска» стала первым ярким впечатлением от работы в Большом театре.

Я интуитивно понимал, что это за спектакль! И он действительно стал событием в театре. О нем писали и говорили по телевидению, по радио и в газетах. И для меня это стало событием. Мне говорили, что роль Каварадосси мне удалась, а мне было очень приятно, что у меня что-то получается. Было чудесное окружение. Певцы участвовали в этом спектакле замечательные. До этого «Тоска» долго не шла в Большом.

— Есть запись «Тоски»: Милашкина, Кленов, Анджапаридзе.

— Это концертное исполнение. «Отелло» я тоже спел в концертном исполнении. После и Вишневская, и Милашкина пели со мной «Тоску». Я больше спектаклей спел с Милашкиной. Перед Вишневской как перед артисткой, труженицей и профессионалом могу снять шляпу. Но для меня она — артистка не переживания, а представления. Она всегда хорошо отделывала роль в деталях, но я все равно ощущал внутренний дискомфорт, неискренность, «сделанность». А когда я все это улавливаю, для меня многое заканчивается.

У Милашкиной помимо феноменально красивого голоса есть та искренность, которая сметала все преграды между певицей и публикой. Это удивительной ясности и красоты талант.

— Что больше всего вам нравилось в этой опере?

— Мне нравилась музыка, нравился Пуччини. Я люблю Пуччини. Что тут делать? Я — здоровый мужик, но когда я слушаю Пуччини, всякий раз, как когда-то в «Скала» на «Богеме», сижу и думаю: «Сейчас заплачу!» Но неловко же! Пуччини вынимает сердце, вынимает душу. И все.

А что еще? Чудесное время! Я был молод, горяч, голосист. Голос-то со временем никуда не уходит, уходит здоровье. А тогда я просто получал удовольствие от партии Каварадосси, от того, что мне легко ее петь. Партия Каварадосси не очень сложная, если ее сравнивать с «Отелло», «Кармен» или «Пиковой дамой», и не такая, что самое главное, длинная. Я наслаждался ею.

Как я ее готовил? Взял клавир и стал переучивать по-русски. Пришлось «Тоску» немножко иначе впевать. Я считаю, что помимо

музыки языка есть музыкальность фонетики языка. Я убежден в этом с самого начала моего обучения в «Скала». Русское звукоформирование совсем другое: другие гласные, другие согласные, другие сочетания. После того как я подготовил «Тоску» в Италии, у меня снова появились трудности, которые мне надо было преодолевать. Пришлось каждую ноту ставить на свое, нужное для нее место в нашем русском языке. Это была работа. Но она была проделана быстро.

— Что вам сильнее всего запомнилось в спектакле «Тоска»?

— Чудесное, потрясающее, в точку попавшее оформление Валерия Левенталя. Изумительное и по вкусу, и по форме. Мне нравилась графичность этого оформления, его лаконизм и необычайная точность, с которой оно раскрывало музыку и ставило на место всю режиссуру. Я видел, как Левенталь был доволен и счастлив оттого, что удалось его сделать именно таким.

— А чем вам запомнилась работа с Покровским?

— Работа с этим мастером не оставила ярких впечатлений, которые сопровождали бы меня на протяжении всей моей жизни. Покровский интересно говорит, много знает, знаменит, имеет большой авторитет. Но на меня всегда производили впечатление режиссеры, у которых фантазия была ярче, чем у меня, которые, в конце концов, талантливее меня. Меня не нужно было уговаривать! В конечном итоге я служил и подчинялся режиссеру. Но меня надо было убедить, тогда я становился соратником, разделял режиссерскую концепцию во всех ее ипостасях и, помимо всего прочего, получал громадное удовольствие.

— А вот Каварадосси. Предложил ли вам Покровский какой-нибудь прием, которого не было бы у вас и который показался бы вам очень интересным?

— Не помню. Ничего действительно яркого, обогатившего меня он мне не предлагал.

— Вы были на беседе Покровского с артистами труппы перед началом репетиций «Тоски»?

— Был. Мы просто собрались в репетиционном зале, поговорили о том, что это за время — начало XIX века. Но об этом и не нужно было говорить. Очевидно, что человек, приходящий петь спектакль, как минимум знает, в какую эпоху происходит действие и знает фабулу этой оперы.

— Между прочим, именно на этой встрече Покровский говорил о том, что он попросил Левенталя сделать декорации столь лаконичными. Это была его идея, потому что он находил оперу пересыщенной мелодраматическими эмоциями.

— Я не знаю, как Покровский и Левенталь распределяли

работы. Я видел только результат. Ни у того, ни у другого не хватило смелости, такта и мужества пригласить оценить их работу артистов. Артисты для них — дураки. Бестактно относиться к артистам так, как относятся многие режиссеры и дирижеры. В музыкальном отношении почти все они считают себя намного выше и образованней певцов, но певцы-артисты бывают намного талантливее дирижеров и режиссеров.

А что касается мелодрамы... Ну и что такого, что «Тоска» — мелодрама? Любая опера, кроме, пожалуй, опер Мусоргского, — в принципе мелодрама. Просто мелодраматические коллизии могут в ней быть выражены более или менее ярко.

— Видимо, говоря о мелодраматизме, Покровский имел в виду особенную откровенность в изображении человеческих страстей в «Тоске».

— А где они под вуалью? Где мы подглядываем в замочную скважину? В «Отелло»? В «Пиковой»? В «Кармен»? Где нет страстей? Покровский всегда хорошо говорит, этому тоже надо учиться. Что бы он ни говорил, я знаю отношение Покровского ко многим классическим операм. Хорошая музыка для него — «Мертвые души», а я не принимаю этого. Но я не обвиняю Покровского в том, что у него такой вкус, а он обычно говорит: «Ну, он еще не дорос до этого». Что это такое: дорос — не дорос? У людей ведь разные бывают пристрастия. Так говорить бестактно.

— Покровский пишет, что вы очень умный артист, что вам нужны творческие партнеры и интересные задачи, тогда вы способны на многое.

— Дело не в этом, а в том, что я сенсибилен в сценических ситуациях, как мне говорили партнеры. Как мне подают на сцене, так я и принимаю — это игра в пинг-понг. Если мизансцена нарушится или человека понесет в другую сторону, я в этой ситуации не растеряюсь. Надо отвечать. Опера — нечто сиюминутное, ее нельзя остановить. А на сцене все зависит не только от тебя, зависит от хора, от оркестра, от солистов. Вдруг кто-то начинает петь фразу на пять тактов позже или раньше. Надо из этого выходить! А есть артисты достаточно беспомощные на сцене. Я не из них.

Но Покровский отчего-то любит использовать все физические процессы человека во время пения. Я очень часто видел в его спектаклях ничего не говорящие мизансцены, надуманные, вымученные, накрученные, просто безвкусные, не вписывающиеся ни в стиль спектакля, ни в стиль времени, не относящиеся к ситуации, в которой находится персонаж. Конечно, я могу сообщить только собственные субъективные ощущения по поводу

работы режиссеров. Но мой опыт подсказывает, что Покровский не имеет ни малейшего представления о голосе, не знает процесса пения. Он не любит голоса, точнее, красивый, выразительный голос ему мешает.

— Вы считаете, что Покровский не знает вокальной специфики?

— Я знаю, что Покровский начал как-то очень много в последнее время говорить о своем внимании к голосу. Для меня это удивительно, потому что я привык встречать в нем совершенно другое отношение к этому инструменту. Очевидно, как режиссер он хочет от артиста (я лью воду на мельницу Покровского), чтобы тот владел не только своим голосом, но и своим телом. Конечно, нетренированное тело не должно мешать профессионалу на сцене. Но пристрастие Покровского к чрезмерной физической активности я отношу на счет того, что Покровский ничего не понимает в голосе как таковом, ничего не понимает в искусстве пения. Не дано это ему. Рекламируя и говоря правильные вещи, он не знает специфики того предмета, о котором говорит. Я не могу себе представить балетного, которого бы заставили во время танца петь. Я не могу сказать, что Покровский нас заставлял танцевать, но что-то вроде этого во время пения было. По-моему, он часто приводил в пример артистов из мюзикла или оперетты. Но это, как ни верти, другой жанр. Оперные партии сложнее и требуют совершенно определенного звукоизвлечения.

Но вот недавно я вдруг у Покровского услышал высказывания о бережном отношении к голосу. Почему, как вы думаете? Я думаю, политика и время требуют, чтобы произносили такие вот правильные вещи.

— А вы как работали над ролью Каварадосси?

— В «Тоске» я не помню своей работы над образом. Все это было гораздо проще. Я остался Владимиром Атлантовым и пытался убедить публику в моих, именно моих ощущениях, в переживаниях, свойственных мне. Ну сколько мне лет было тогда? Я должен был изображать почти свой возраст со всеми вытекающими отсюда последствиями. Нужно было показать искренность и горячность чувств, их глубину и востребованность определенных человеческих поступков. Насколько я интересно и убедительно все это показывал, настолько сильное воздействие и имел на публику. Последнюю арию я никак не решал, но своим душевным состоянием, своим тембром пытался отразить ситуацию моего героя. Вот и все.

В «Тоске» главные герои из богемы, из мира художников и артистов. С этим я приходил на сцену и просто изображал

молодого итальянца, одного из тех, которых я знал, видел, с кем дружил. Каварадосси обычный парень, который не прочь приударить и поухаживать за женщинами и, наверное, любит выпить.

— Но Каварадосси же, если верить Сарду, наполовину француз!

— Ну и что! Разве французы сделаны из другого теста? С Тоской у Каварадосси отношения благородных, влюбленных друг в друга мужчины и женщины, которые, может быть, особенно после того, как она предлагает убежать через Чивитавеккья, соединятся узами Гименея. Судьбы у них могут оказаться связанными. А начало — дело совсем другое, дело интимное, постельное, сокрытое.

— А она уже скандалит...

— Видите ли, то, что присуще женщинам, я не собираюсь у них отнимать, лишать их достоинств. Женщины, очевидно, имеют в природе эти замечательные качества. Ну и Бог с ним! Пусть они остаются с ними! Очевидно, Тоска просто знала себе цену. Но она не знала той цены, которую представляет для нее Марио. Она потом узнала. Когда она убила Скарпиа, она все поняла.

В последней сцене, в сцене расстрела, я видел перед собой Рим. Здесь у меня воображение не работало. Я просто вспоминал этот город. Господи, тогда было очень счастливое время! Мы горели этим, и я знаю, что спектакль получился очень хорошим и ярким. Он оставил замечательный, вкусный след в моей душе. Я был влюблен в эту музыку и пел ее с удовольствием и физическим, и душевным. Вот так все было!

Похвала Сергея Яковлевича осталась в памяти на всю жизнь, как и его доброе отношение. К тому же это был первый тенор, на котором я вырос.

— Что же было в Большом после «Тоски»? Почему у вас с мая 1971 по апрель 1973 года нет никаких новых работ?

— А потом ничего не было. В театре Покровский ставил «Мертвые души» на музыку Родиона Щедрина, «Игрока» Сергея Прокофьева. Вообще я поражаюсь! Большой театр обладал в те годы набором выдающихся, экстра-класса голосов, и на них не ставились спектакли, потому что главный режиссер этого не хотел, его планы были другими. Это возмутительное отношение! Это преступное, я считаю, отношение! Считал и считаю. «Плащ», «Турандот», «Манон Леско», «Макбет», «Андре Шенье». Почему эти оперы не шли? Только Чулаки, по-моему, был настоящим директором Большого театра. А потом на административных должностях не было тех, кто бы думал о том материале, который находился в Большом театре. Его надо использовать, понимаете

ли. Его использовать надо было! Как можно больше!

Ни на кого из молодых певцов специально не ставили спектакли. На Женю Нестеренко, правда, поставили «Руслана и Людмилу». Видно, это совпало с желанием Покровского. А вот специально для баса не был поставлен «Мефистофель» Бойто, ни «Макбет» на баритона Мазурока, ни «Риголетто» на баритона, тенора и колоратуру. А голоса-то были. И какие!

У меня так и остались неспетыми партия Де Грие, партия Калафа, партия Андре Шенье, очень мною желанная. А ведь эти партии были просто обязаны появиться в моем репертуаре!

Я все интересные и перспективные партии знал заранее, просматривал для себя. У меня их много больше, чем реальных премьер. Так что когда меня назначали, партия у меня была впета, ударные моменты роли я знал. Это тоже, я считаю, профессионализм.

— Почему тогда у вас такой узкий репертуар?

— Не знаю. У меня где-то 40 партий спето. То ли мне не нужно было больше, то ли я по-настоящему учил и пел только тогда, когда меня приглашали. Сейчас трудно сказать.

— Вам не кажется, что таким узким репертуаром вы творчески несколько обделили себя?

— Не знаю, я не задавал себе этого вопроса.

— Но я вам сейчас его задаю.

— Я не могу сказать. Может быть, обделил. Может быть, надо было несколько больше это делать. Но мне это казалось достаточным. У меня получалось в год определенное количество спектаклей. Я пел довольно-таки крепкий репертуар. Надо было бы расшириться, что говорить! Я всю жизнь хотел спеть «Андре Шенье». Но эту оперу не поставили в Большом театре. Мне сказали: «Спой «Дон Карлоса»». И я спел. Никто мне не говорил: «Володя, спой Радамеса». Сколько я здесь, на Западе, перепел Дон Карлоса, сколько я Ричарда перепел в «Бале-маскараде»!

— Почему вы в таком случае не пели Ричарда в Большом театре?

— Я даже не знаю. Наверное, перегорел. Ричарда я вообще-то пел много и даже получал за границей «Золотые перья критики» за это дело. А в Большом не спел отчего-то. Так жизнь сложилась.

— Но жизнь складываем все-таки отчасти мы сами.

— Значит, я так сложил ее. Не было у меня стимула больше петь, ни материального, ни морального. На меня практически ничто не ставилось в Большом театре. За все время службы в Большом театре было поставлено только три спектакля — «Тоска», «Отелло», «Каменный гость» с учетом моих вокальных

возможностей.

Так сказать, на меня лично была поставлена только одна опера, «Отелло». А «Каменный гость» оказался очень удобным спектаклем для театра, разводным. В нем заняты всего три солиста, при том они могут быть не самого высокого ка-ества. Хор отдыхает перед какой-нибудь большой оперой. И больше ничего.

— А «Паяцы»? А «Мазепа»? А «Иоланта»?

— Было время, была дырка в каком-то постановочном плане. И в эту дырку разрешили поставить «Паяцы». За три недели ставилась эта опера. В «Мазепе» много персонажей. Я не главный. «Иолантой» озаботился Моралев. Но это спектакль не на мои вокальные возможности.

— Почему же вы стали петь эту лирическую партию Водемона?

— Мне она нравилась. Я люблю эту музыку Чайковского. Правда, мне всегда не нравилась вставная ария Водемона, для меня слишком голубая. Она не принесла ничего ни образу, ни опере, хотя написал ее Петр Ильич. Актерски в «Иоланте» все просто. Водемон — пылкий юноша, проникнувшийся любовью и безмерным сочувствием к слепой девушке.

— А вы знали о том, что текст в этой опере был в оригинале религиозного содержания?

— Да, я его читал, но пел тот текст, который мне дали. Получалось, что мы поем не о Боге, а о каком-то просветленном природном состоянии.

— Почему вы не приняли участия в «Игроке»?

— А зачем мне? Я не хотел этого и не хочу. Мне просто неинтересно, моему артистическому складу эта опера чужда. То пение, которое она предполагает, не для меня. Но там достаточно ярко проявил себя Алексей Масленников. Я его оцениваю как талантливого человека. Я знаю, что в нем достаточно твердости, принципиальности и доброты в душе. Тех качеств, которые меня интересовали и притягивали в человеке. И что бы ни происходило в театре, я всегда питал к нему очень доброе и теплое чувство.

— Владимир Андреевич, вы говорите, что не любите Прокофьева, но в 1973 году все-таки спели главную роль в «Семене Котко».

— Я был вынужден спеть «Котко». По распоряжению театра я выучил роль Семена для гастролей. Уж поскольку я служил в театре, я эту оперу спел. А потом я не пел ее больше. Как приехали с гастролей, так я ключик повернул в обратную сторону. Мне не нравится современная оперная музыка. Дело не в том, что я ее понимаю или не понимаю. Я не собираюсь ничего отстаивать. Она мне не нравится, как не нравится фасон одежды

или какой-нибудь человек. Вот другим он нравится, а мне не нравится.

— Когда я читала стенограммы репетиций с Покровским вашего ввода в спектакль, вы говорили, что вам интересно.

— Интересно было попробовать себя в образе простого крестьянского парня. Хотя у меня, наверное, была возможность сделать это в первых сценах и в «Борисе Годунове» по общему направлению простоты. Спел, сделал свое дело по нужности. И все. Вы что, видели дальше эту партию в моем репертуаре? Вот это — мое настоящее отношение.

— «Семен Котко» построен на речитативах...

— По этому поводу я предпочитаю не высказываться. Эта опера мне не доставляла удовольствия.

— А приемы работы Бориса Покровского, вводившего вас в «Котко» и делавшего с вами «Тоску», над советской и итальянской оперой в чем-нибудь отличались?

— Приемы работы остаются у всех теми же, как правило. Когда я вводился в «Котко», я пришел к началу работы, как всегда, со своим отношением к образу, со своим внешним рисунком этой партии. Покровскому не оставалось ничего, кроме как показать мне мизансцены, а наполнял их я, постольку поскольку это музыка позволяла, красками своего тембра. Я же вам уже говорил, что для меня тембр — это главное.

— Кроме Покровского, вы и с другими режиссерами работали. А чем работа, например, Георгия Ансимова с актером отличается от работы с актером Бориса Покровского?

— Вы знаете, мне очень трудно сказать. Конечно, Борис Покровский и более знаменит и более талантлив. Но значительного для моего вокального нутра я не получил ни от того, ни от другого. Знанием певческой натуры, голосоведе-ия, самого голоса названные режиссеры меня не поражали, а это являлось для меня главным в опере. Мне кажется, что режиссер, помимо того, что он осуществляет свои задумки и идеи, должен несколько бережнее относиться к певцу и просто знать певца, знать его возможности и слабые стороны. А когда я этого не находил, когда я сталкивался с диктатом, даже в грубой форме... Правда, я никому не позволял разговаривать с собой в недопустимом тоне. Я реагировал быстро и резко на хамство различного рода.

А здесь, после того как я уехал из России в свои 50 лет, на меня ставилось, наверное, пять постановок «Отелло», три или четыре постановки «Кармен». Приглашали меня, рассчитывая на мои силы. На Западе у меня вообще за всю карьеру было, наверное, 20 премьер. «Самсон», «Плащ», «Пиковая дама»,

«Отелло» — и неоднократно. На Западе на индивидуальных гастролях меня использовали одинаково много как в итальянском, так и в русском репертуаре. Меня пригласили на премьеру «Бориса Годунова» в Вене, в Мадриде, на «Онегина» в Вене. А еще я пел «Тоску», «Паяцы» по всему миру.

Посмотрите, сколько русских певцов сейчас в мире! Нашему поколению пришлось переубеждать мир, что не только балет, не только ракеты, но и певцы являются не самыми плохими в нашей стране, что они вполне на мировом уровне. Чтобы быть профессионально оцененными, чтобы доказать, что мы первые, нам надо было рваться вперед. Вы видите, как газеты сегодня могут раздуть что-нибудь бездарное и погубить что-то талантливое, яркое, жизненно необходимое для народа. Я это рассказываю, чтобы вы записали мои слова, чтобы стало известно, что мы понимали, где мы жили. Лбами, носами, плечами проламывались, разбивая в кровь лица. Нас били по всем местам, несмотря на то, что мы занимали самое главенствующее, самое первое положение в российском оперном искусстве. В год у меня могло бы быть 80 — 100 спектаклей за рубежом, а выпускали меня на 10 спектаклей. Через сколько надо было пройти унижений, просьб, чтобы стали выпускать на 2, на 3, на 5, а в конце на 15 спектаклей! 15 спектаклей — это была мечта, которая иногда сбывалась. А дальше просто шла тьма. От связей

зависело то, кому удавалось выехать на большее время, а кому на меньшее. Если нет определенных связей, ты ничего не получишь. Очень многие певцы нравились министрам. Не моя вина, что к тому, что я делаю на сцене, питали слабость Е.А. Фурцева или П.Н. Демичев.

Я знал, понимал, что нахожусь на каком-то ином положении, чем другие артисты того же Большого театра. Это же не потому, что у меня очень красивые глаза, не потому, что я очень красив, а потому, что я делал на сцене. По десяти-тридцати- стократным просьбам, наконец, Екатерина Алексеевна (слава Богу? она могла бы и не дать) дала мне квартиру. Понимаете, квартиру. Ну что я мог сделать? Приходилось обращаться за разрешением достать стенку какую-то, инструмент. Я ведь сам не мог это купить. Надо было мне идти, просить, умолять, унижаться. Для меня это почти непереносимо.

Я понимал, что свобода кончается с пересечением границы. Как только я возвращаюсь домой, снова становлюсь крепостным артистом. Ощущение зависимости было абсолютно мгновенным. Уже на границе творилось что-то несусветное. Мой советский паспорт забирали и смотрели в течение 15-20 минут. До сих пор я не могу понять, что там изучали. Таможня позволяла себе все, что

угодно. Это безумное, оскорбительное недоверие! И наоборот, за границей сразу ощущалась свобода. Но я знал, что никогда не останусь, никогда не буду там жить. Моя мама была старше меня на 42 года. Я не мог оставить ее одну никогда, ни за что.

— Если бы не это, вам бы хотелось уехать?

— Мне бы хотелось, чтобы в нашей стране жили так же, как за рубежом. И потом, я не мог понять, почему никто не называл ни Карузо, ни Джильи, ни Шаляпина, ни Смирнова, ни Собинова, которые не только гастролировали, но и жили за рубежом по многу лет, предателями Родины и изменниками. Почему они предатели?

— Почему вас это так тревожит?

— Мы настолько привыкли к этой несвободе, что просто перестали ее замечать. Человек даже к боли может привыкнуть. А мы родились в той атмосфере, мы формировались в той атмосфере, мы в ней жили, становились мужчинами, женщинами, певцами. Это был наш воздух. И я, и вся замечательная плеяда, певшая вместе со мной, постоянно ощущали железную руку, которая нас держала. Мы ничего не могли позволить себе сделать сами, мы обязаны были служить в определенном месте. Мы все были на привязи. К ноге! И все!

Правда, у некоторых артистов были личные отношения с властью. Ну и слава Богу, что это было так. Потому что если бы не было и этого, то было бы еще хуже. Еще хуже! Я не скажу, насколько этим расположением пользовались наши артисты. Это их личное дело. Я не хочу это ни вспоминать, ни обсуждать. Хотя я знаю, о ком я говорю и как они им пользовались, потому что это происходило на моих глазах. Если ты не имел расположения высоко сидящего чиновника, то оставался с носом.

Но приемы таких людей мне не подходили. Поэтому я со многими разошелся и в человеческом плане. Мы перестали быть друзьями. Так устраивались наши жизни. Даже и человеческие отношения разбивались об эту скалу, об эту систему.

Но в принципе, конечно, это не мешало работе, моей работе — не мешало. У меня не было никаких болезненных ощущений. Мое зависимое положение не влияло на качество моей работы. С другой стороны, мне часто не удавалось сделать то, что хотелось. Но как я относился к тому, что делаю, так и продолжал относиться. Относился к пению как к работе. Чем выше забираешься по лестнице карьеры, чем больше тебя обременяют лавры и имя твое окружают какие-то легенды, тем боязней становится. Я не понимаю и не принимаю, когда люди, работая в искусстве, начинают говорить в самых возвышенных тонах и об искусстве, и о своем участии в этс|Ьеле. На самом деле это

сезонная работа: надо пахать, надо оеять, убирать камни с поля, а потом наступает какой-то отдых. А кем я был для других? Конечно, можно говорить о письмах. Господи, сколько их было! Если я кому-то когда-то каким-то образом помог или доставил удовольствие, просто удовольствие, Господи прости, наслаждение, был замечен, то для меня этого достаточно, этого достаточно. Судя по письмам, так и было. Значит, кое-что мне удалось. Вот так. А все остальное очень просто, очень трудно и очень боязно. Я всегда говорю, что я не занимаюсь тем, что принято называть «служением искусству». Нет, я — труженик, я сооружаю свои спектакли и этим зарабатываю свой хлеб.

Глава 7. НЕСБЫВШАЯСЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

Социалистическая страна поставляет нам пять царских опер!... Народ, который официально считается неверующим, за один только месяц крестится столько раз, сколько не крестятся год в монастыре. Революционеры воспевают великолепие прошлого... Благодаря СССР мы совершили экскурс в прошлое, по которому он искренне тоскует...»*.

Статус «лавки древностей» Большой театр приобрел на Западе еще во времена первых итальянских гастролей. Однако этим впечатление не исчерпывалось. Вовсе не соответствующие художественным устремлениям современного западного театра, постановки баратовской эпохи вызывали в иностранных наблюдателях странное и двойственное чувство нескрываемого изумления и тайного восхищения, потому что спектакли эти были зрелищем старинным, но живым.

Поставленные больше полувека назад, спектакли 40—50-х годов таинственным образом избежали художественной смерти. Неустаревание старых постановок было настоящей загадкой, которую Большой всякий раз на гастролях загадывал миру, но сам даже не попытался разгадать. Список гастрольных спектаклей был составлен и утвержден едва ли не навечно. С музейной гордостью и премьерным энтузиазмом на Западе демонстрировались спектакли Баратова, Федоровского, Дмитриева, Вильямса и молодого Покровского. «Пиковую даму», «Хованщину», «Бориса Годунова», «Князя Игоря», «Евгения Онегина» возили по миру в течение двадцати лет, и оказалось, что, в отличие от новейших постановок, театр закрытого времени 40-50-х годов, принявший в свои спектакли певцов с европейской вокальной школой, нисколько не провинциален. Провинциальной была атмосфера внутри театра и спортивное отношение к гастролям, внушенное труппе, принужденной во что бы то ни стало конкурировать с Западом и побеждать Запад.

* Кларандон. «Большой театр на сцене Гранд Опера». «Фигаро», 7 января 1970.

Соперничество навязывалось солистам, певцам мирового экстра-класса как судьба, хотя они единственные стирали

отличия между искусством «нашим» и «не нашим», представляя тот уровень вокального мастерства, который ставил Большой театр в ряд лучших театров мира. Но на гастролях Большой обязан был поразить мир своеобразием, роскошью постановок и качеством голосов. На Западе все отлично понимали и разоблачали в прессе эти кичливые намерения: «...самым честолюбивым мероприятием является гастрольный переезд труппы,.. что в терминах театральной логики сравнимо лишь с нашествием Наполеона на Россию. Советское правительство сделало специальные ассигнования для подновления большей части декораций для гастролей... Декорации были направлены в мастерские всей страны для подготовки к гастролям... Это было не полное строительство Ленинграда, но система распределения работ носила ту же характеристику: решительный проект на уровне всей страны и колоссального размера...»*.

Старые спектакли и молодые голоса на гастролях компенсировали Большому театру неудачу его многих новых постановок. Неизменность программы объяснялась, кроме прочих мотивов, еще и тем, что вокалистам поколения Атлантова естественней и проще было существовать не в новых спектаклях Большого театра (такие спектакли, как «Тоска» или «Отелло», поставленные с учетом творческой индивидуальности солистов, являются, конечно, исключением), а в старых постановках баратовской эпохи. Необъяснимым образом творческие побуждения современных вокалистов и старых постановщиков совпали почти полностью, так что казалось, будто спектакли 40—50-х годов поставлены специально на певцов поколения 70-х.

Чем дольше в Большом театре шли постановки, выдержавшие цензуру времени, чем больше артистов сменялось на главных ролях, тем очевиднее становилось, что этот театр не привязан к своей исторической эпохе. Когда в «Пиковую даму», «Князя Игоря» и «Бориса Годунова» вошел Атлантов, было уже совершенно очевидно, что эти постановки давно оторвались от своего времени и являют собой вневременную модель идеального оперного спектакля, вобравшего в себя память о художественных открытиях целого столетия, — и Дягилевские сезоны, и искания советского оперного театра. Старые спектакли являлись воплощением исторической памяти Большого. Их присутствие в репертуаре соотносило текущий момент оперной жизни Большого театра с длинным историческим рядом других театральных моментов, тем самым вписывая в историю день сегодняшний.

* «Из России с декорациями и оперной экстравагантностью». «Нью-Йорк Тайме», 16 июня 1975.

Многочисленные постановки спектаклей тянулись через весь век, напоминая, скорее, редакции, чем премьеры. Например, финальному варианту спектакля «Борис Годунов» 1948 года (в 1974 году в него вошел Атлантов), осуществленному Голованoвым, Баратовым и Федоровским, предшествовала работа Пазовского, Мелик-Пашаева и Лосского, у которого Баратов заимствовал некоторые мизансценические решения. «Борис Годунов» ставился несколькими поколениями великих людей Большого театра в годы, когда театральная традиция прошлого становилась единственной силой, способной противостоять страшному давлению бездарного социального заказа, а сам пройденный театром исторический путь воспринимался и как защита, и как единственный источник вдохновения.

Старые спектакли, названные «очаровательным анахронизмом»* на Западе и рутиной, старомодностью и ретроградством главным режиссером в Большом театре, и в самом деле производили впечатление чего-то бесконечно знакомого и в то же время позабытого. Они баюкали и ласкали память, были неизменны и утешительны, как мысли о давно минувших днях. В 70-е эти спектакли выглядели архаично и так же выглядят и сегодня. И в 40-е годы они казались старинными, потому что с самого начала задумывались опирающимися на всю толщу истории культуры. Главной и героической задачей постановщиков в те годы было эту историю укрыть и сберечь, сохранить, а не изменить, защитить, а не взорвать. В сущности, «Борис Годунов» только кажется памятником русскому средневековью, на самом деле это мемориал театральной истории двадцатого века.

Под воздействием голосов солистов поколения, к которому принадлежал Атлантов, старые постановки обнаружили иные черты, не остались прежними. Неожиданные акценты в них внесла новая манера пения, способная менять эти спектакли, в которых вокалистам отводилась решающая роль в организации художественного пространства.

* Питер Дэвис. «Музыкальное обозрение». «Нью-Йорк Тайме», 22 июня 1975.

Цветущая яркость пения, роскошь итальянского звука, ослепительное сияние бельканто наполнили прежние спектакли новым содержанием. Налет ложного психологизма — надежного убежища посредственного пения — был снят плеядой 70-х с заигранного десятилетиями, запетого, заколдованного пустыми

разговорами «Бориса Годунова» в постановке Баратова и Федоровского. Певцы обнажили музыкально-чувственную суть драмы. Переступив заветный рубеж трагической сдержанности, они усилили контрасты и увеличили звучность. Их пение выявило красоту мелодий Мусоргского и оформления спектакля. Парадоксальным образом, через эпоху, такое пение заставило заговорить палитру Федоровского, внезапно обнажившую свою упоительную красочную декоративность. Так старая и строгая икона, освобожденная мастерством реставратора от слоев темной краски, предстает в изумляющей, праздничной яркости.

И, в общем, это было самое решительное, абсолютное и поистине поразительное изменение, которое, возьмем на себя смелость сказать, прежде не испытывало ни одно театральное представление. Ибо, феноменальным образом сохраняя неприкосновенной и прекрасной свою художественную форму, старые спектакли полностью поменяли содержание. Пение, прежде исполненное затаенного драматизма, в 70-е сделалось подчеркнуто патетичным. А сценическое оформление спектаклей, раньше казавшееся очевидно драматичным, в глазах зрителей приобрело черты некоторой музейной красоты, лишенной прямого действенного театрального смысла.

«Из всех представлений «Бориса Годунова», которые мне пришлось видеть, этот спектакль Большого театра, несомненно, лучший, даже если иметь в виду фестиваль в Зальцбурге под управлением Караяна...

...мизансцены оформлены с размахом... нет почти ни одного не разрисованного куска декораций; стены, лестницы, соборы производят впечатление реальных. Костюмы выполнены из великолепного шелка, и я не удивился бы, если б узнал, что иконы в сцене коронации — настоящие, старинные»*.

Складывающееся на основании этой и других многочисленных рецензий первое впечатление о том, что с приходом нового поколения певцов из старых спектаклей ушла глубина, но появился блеск, верно лишь отчасти. Поколение 70-х и в самом деле освободило театр баратовской эпохи от прежнего психологического подтекста, заставив играть и сверкать яркими красками текст художественный, музыкальный, вокальный. Однако такое пение вовсе не было лишено глубины, и такое искусство заключало в себе подлинную драму.

*Жан Мистлер. «Борис Годунов». «Орор», 24 декабря 1969.

Едва ли осознанная самими исполнителями и так и не разгаданная слушателями и критиками, всякий раз

ограничивавшимися констатацией странного несоответствия барочной смятенности пения и бездраматичной яркости и архаики декораций, эта драма на самом деле была заключена в том особом отношении к истории, которое знало поколение 40-50-х годов и которое было полностью утрачено, если не вовсе чуждо артистам поколения 70-х.

Баратовская эпоха относилась к прошлому как к еще одному, помимо подтекста, пространству свободы. В 40—50-е годы в советском оперном театре, так же как и в спектаклях Дягилевских сезонов, в декоративной исторической достоверности проявлялось не слепое стремление копировать старинный быт, но поэтическая заинтересованность в прошедшем, в котором творческие силы искали убежища от современности и находили лекарство от душевного смятения.

Постановки 40—50-х годов со всем их материальным весом, со всем обилием достоверных исторических деталей, ориентированные на бытовую детализацию и точность, были на самом деле от быта далеки, намного дальше, чем аскетическая модель театра, быт отрицающая и тем самым признающая его значимость, могущество и власть. Внутренней коллизией постановок баратовской эпохи было противостояние непоэтическому быту, поэтизация и преодоление его. Именно так. Лучшие спектакли Баратова построены на сочетании бытового окружения и небытовых, построенных на чистой пластической образности, очень поэтичных мизансцен. Этот особый мир на сцене Большого театра представлял историю, выстроенную по законам художественности, не такой, какой она была, а такой, какой она должна была бы быть.

И все же увлечение прошлым заканчивалось всякий раз, когда появлялись надежды на будущее. Так в 60-е годы старые спектакли вдруг перестали волновать и одушевлять, в них открылся небывалый реализм, их проглядывали по диагонали, как скучную прозу.

Отечественная пресса не обсуждала, а западная в великой декорации сцены у Зимней Канавки и в великолепном оформлении дворца Мнишеков не усматривала ничего кроме «картона, стекляшек и позолоты»*.

И несмотря на очевидную поверхностность, такая точка зрения объяснима, ибо для того, чтобы вдохнуть жизнь в этот сказочно прекрасный театральный антураж, нужно было вдохновляться прошлым и прислушиваться к нему.

Однако не только зрители, но и сами исполнители подходили к старым спектаклям не со стороны их таинственной надбытовой поэтичности, а со стороны их житейской красочности и

декоративной монументальности. Все дело в том, что поколению 70-х, насколько позволяет судить пение, совсем не была свойственна историческая ностальгия. Напротив, они и в отжившем или вовсе неживом зрелище могли, благодаря особенностям своей певческой манеры, подчеркнуть очарование и наполненность каждой минуты существования. Они, как никто, умели жить сегодняшним днем. А потому загадки минувшего не тревожили этих артистов. Парадокс поколения в том, что выступая в спектаклях, точно воссоздающих историческую атмосферу, эти солисты обладали абсолютно неисторичным сознанием. Чем более чистым представителем исполнительского стиля является певец, тем труднее ему стилизоваться. Задачи стилизаторов, задачи исполнителей-исследователей не влекли этих солистов. Своих героев они наделяли абсолютно современным мироощущением.

В то же время роскошью голосов, красотой певческого тона, горячностью темперамента эти певцы противостояли всему скептическому и иссушающе-умозрительному, что нес с собой XX век. Однако, чтобы осуществить себя полностью, певцам поколения, к которому принадлежал Атлантов, мало было старины. Им нужно было какое-то иное поле деятельности, современное, собственное. В старых спектаклях эти солисты, да и сам главный герой, были хороши безусловно, несомненно. Но вводы не могли сравниться по яркости с немногочисленными новыми спектаклями, поставленными на конкретных исполнителей, когда главным мотивом постановки становилось раскрытие их актерской и вокальной природы, а не одно желание обогатить репертуар Большого театра свежим оперным названием. Призвание плеяды 70-х было не в том, чтобы воскрешать прошлое, а в том, чтобы на основании нового стиля пения создать свой оперный театр.

* Жан Котт. «Бориса Годунова» нужно слушать с закрытыми глазами». «Франс Суар», 24 декабря 1969.

В сбывшемся черты этого театра различить довольно затруднительно. Слишком многое так и не осуществилось, так и осталось за пределами реальности. Отчасти интуиция, отчасти сама манера пения помогают нам воссоздать его образ, основывающийся на очень современном преломлении очень старинных традиций. Очевидно, что музыкальная основа страстей волнует вокалистов гораздо сильнее, чем конкретные персонажи. Однако, особенно в русских операх, солисты не вовсе отказываются от традиционного построения характеров. В

русской опере очень много литературного, она вся вдохновлена какой-то читающей музой. Попросту петь и гореть здесь мало. А потому солистам приходилось в своем искусстве рационально сочетать музыкальное начало с началом сугубо драматическим. Оттого-то чистота стиля в их пении, какой мы ее знаем по итальянским операм, в русских иногда нарушается. В них главный лейтмотив искусства вокалистов — это борьба музыкальности и психологизма, певческого инстинкта и интеллекта, которая идет постоянно, но так и не заканчивается победой ни одного из начал, потому что само поле битвы — старинные постановки русских опер — не способствует окончательному формированию нового стиля, гармонично сочетающего противоречивые черты, но лишь консервирует эти противоречия, представляя их не в развитии, а в некотором динамическом равновесии.

Разумеется, общность исполнительского стиля не исключает проявлений индивидуальности, и личность каждого солиста по-своему воздействовала на развивавшиеся в Большом художественные сюжеты и даже меняла их. Так, стоило на сцене Большого театра появиться спектаклю, поставленному на Атлантова и Милашкину, как все тотчас переменилось. Дон Жуан из «Каменного гостя» в исполнении Атлантова — образ, построенный на совершенном сочетании пения и абсолютно раскованной, естественной сценической игры, полный жизненной силы и неотразимого мужского обаяния.

Опера Даргомыжского, полностью составленная из речитативов, очень странная и в целом совсем не выигрышная для вокалистов, знала немного сценических постановок. В Мариинском театре ее поставил Мейерхольд, опоэтизировавший «специфический театральный ужас» в образе оживавшего Командора, наступавшего на мир неживых героев, немного марионеток. Так режиссер разрушал мирискуснический театральный миф и творил собственный, гораздо более современный и безысходный.

В «Каменном госте» с Атлантовым безысходным, напротив, было неизбежное столкновение абсолютно живого и деятельного персонажа с миром потусторонних вторжений. Порыв к жизни наталкивался на что-то отвратительно неживое. Прежде роковым был визит Командора, теперь тема рока звучала в каждом выходе Дон Жуана. Не случайно эта маленькая опера, будучи поставлена в Большом вполне традиционно, скорее даже камерно, привлекла столько внимания, вызвала такой интерес. В ней смутно угадывался порыв к осуществлению нового театра, прорыв в современность, обещание новой жизни речитативных опер. Ее

исполнение Атлантовым демонстрировало блестящее владение речитативом и его разнообразными оттенками, разрушало миф о музыкальной ограниченности этого певца. Напротив, оно со всей очевидностью доказывало: чем сложнее музыкальный язык оперы, тем многограннее становился образ, создаваемый Атлантовым.

Можно допустить рискованное предположение, что голосам вокалистов этого поколения более других могла бы подойти романтически-условная модель театра, ибо их пение содержало в себе не одну только энергию чувства, но значительный интеллектуальный потенциал, который не нашел себе применения в Большом театре, не был принят в расчет ни одним режиссером.

Более того, именно видение такого театра тревожило режиссера Покровского, все время стремившегося, но так и не воплотившего его в жизнь, оттого что ему были чужды любые формы романтизма и он оставался человеком XX века не только по рождению, но и по духу.

История поколения Атлантова — это история «потерянного» поколения, несбывшейся театральной революции, предотвращенной великой эпохи. Голос Атлантова, казалось, был рожден, чтобы наполнить плотью какую-нибудь поэтичную режиссерскую структуру, чтобы соединить прошлое и будущее. Так голос Марии Каллас разбудил спавшие мертвым сном романтические оперы и открыл новую главу режиссерского оперного театра. Увы, в Большом это не могло осуществиться.

О том, как сильно было стремление к новизне в лучших солистах 70-х годов, как могуч был напор нереализованных творческих сил, как отчетливо проступал в пении и настойчиво требовал осуществления образ нового театра, свидетельствует тот волевой азарт, с которым эти певцы подходили к исполнению русских, да и итальянских опер. Волевые усилия, прикладываемые певцами к каждой роли, к каждой партии, к каждой фразе представляются настолько концентрированными, что объяснение им можно искать разве только в честолюбии. Между тем, несмотря на то, что эти солисты и в самом деле добились честолюбивых целей и покорили мир, подлинной целью, на которую были направлены основные усилия их воли, явились не одни лишь триумфы.

Воля к жизни, инстинктивный страх не успеть осуществить себя, интуитивное предугадывание новых возможностей будущего театра словно подгоняли этих вокалистов. Стоит только сопоставить две записи «Бориса Годунова» — одну, сделанную под управлением Николая Голованова в 1949 году, и другую, записанную под руководством Марка Эрмлера в 1985, чтобы

жажда динамики, овладевшая всеми без исключения исполнителями 80-х годов, их стремление подстегнуть медлительное время, сделались предельно очевидными. Это ощущение возникает не из-за естественного увеличения музыкальных темпов (то, что считалось быстрым 60 лет назад, сегодня может показаться медленным), находящихся во власти дирижера, а из-за изменения самой вокальной манеры, из-за какого-то внутреннего нетерпения и напряжения, пения на пределе эмоциональных возможностей.

В старых спектаклях Большого театра течение времени ощущается как реальность. В их старинной, совершенно особенной атмосфере длительность музыкальная невольно воспринимается как протяженность исторического времени. Ее преодоление певцами, устремленными в будущее, было целиком построено на волевом усилии. Достаточно вспомнить, как Атлантов проводит Сцену у Фонтана из «Бориса Годунова». Певец владеет чудесной кантиленой, его голос очень драматически насыщен, однако он сознательно рвет свою кантилену, используя этот прием как средство достижения максимальной эмоциональной выразительности, совмещая предельную красоту звучания голоса с предельным напряжением всех чувств. Кажется, он куда-то спешит, к чему-то стремится, и его совершенный голос бьется в каких-то невидимых тенетах, словно певец идет против времени, как навстречу ветру.

За этой метафорой стоит судьба всего поколения: путь новаторов, вынужденных быть реставраторами, охранителями.

Из гастрольных поездок в музей Большого театра попадали кипы рецензий иностранной прессы. Надо отдать должное певцам поколения 70-х, они познали международную славу.

Надо отдать должное и самому Атлантову. Столько восторженных отзывов, сколько получил он, не выпало, пожалуй, на долю ни одному солисту Большого его поколения. Не только в «Пиковой даме», не только в «Евгении Онегине», Атлантов оказывался главным героем даже в «Борисе Годунове»: «Атлантов, исполнявший партию Григория, стал... «звездой» всего спектакля. Сценичная внешность и ...хорошо поставленный голос Атлантова сразу были оценены публикой. Его актерская игра также оказалась первоклассной — яркой и убедительной...»*.

«Высоко ценимый Владимир Атлантов, исполнявший Лжедмитрия, представляет собой некий вариант русского Марио дель Монако — певца с большим, блестящим голосом.... Это самое меньшее, что можно сказать об Атлантове. В конце дуэта с Еленой Образцовой была овация — публика наградила обоих певцов скандированными аплодисментами»**.

«...на вчерашнем спектакле следует отметить яркий всплеск в игре Атлантова... В целом его исполнение вылилось в незабываемый триумф.....В его прекрасном гибком теноре странным

образом слились голоса Франко Корелли и... Ричарда Такера»***.

«...как вокалист Атлантов воспроизводил самые волнующие звуки с дней Бьерлинга. У него необычайно яркий голос, способный увлечь слушателя, настоящий «тенор ди форца». Иногда возбужденность певца привносится в его игру... Тогда искры взлетают вверх. Атлантов — один из таких счастливчиков»****.

Несмотря на то, что эти и другие, не приведенные здесь отзывы прессы о главных оперных героях поколения со всей очевидностью свидетельствуют, как высоко повсюду были оценены наши певцы, многочисленные гастроли Большого театра отнюдь не вели к преодолению замкнутости. Напротив, они лишь усиливали ее, обнаруживая тот вакуум, который образовался вокруг лучших солистов, чуждых и Большому, и Западу, и друг другу. По сути, они существовали за высокими стенами, отгораживавшими их от всего мира, эти блестящие вокалисты, покорявшие сцену за сценой в баснословных и роскошных странах.

* Г. Джонсон. «Борис Годунов» в постановке Большого театра». «Нью-Йорк Пост», 26 июня 1975.

** Г. Шонберг. «Опера «Борис Годунов» Большого». «Нью-Йорк Тайме», 26 июня 1975.

*** Байрон Белт. «Большой — вокальный и музыкальный праздник». «Лонг Айленд Пресс», 3 июля 1975.

**** Г. Шонберг. «Пиковая дама». «Нью-Йорк Тайме», 4 июля 1975.

В 70-е годы Большой театр превратился в закрытый и очень ориентированный на гастрольные успехи организм. Внутри его царила кастовая замкнутость и уже начинало насаждаться циничное отношение к оперному ремеслу. Ведь и вправду что-то, напоминающее «чёс» в государственном масштабе, было в этом бесконечном и однообразном всемирном прокате одних и тех же старых спектаклей, одних и тех же названий, одних и тех же ролей и амплуа.

Оперная труппа Большого театра была чрезвычайно мобильна и составлена по принципу спортивной команды. В театре был один лучший, «гастрольный» драматический тенор, одно

драматическое сопрано, одно меццо-сопрано, один бас, один баритон. Они должны были «оправдать надежды всей страны», как советские олимпийцы. Вовсе не контакт с внешним миром подразумевали частые зарубежные гастроли Большого, а непременное состязание с ним и победу над ним, оттого напряжение внутри труппы лишь усиливалось.

Существование в рамках этой жесткой системы препятствовало развитию и даже приводило к замкнутости стиля. В старых постановках история самовозрождалась, на глазах наливалась силами, но реанимирование этих спектаклей силами живых голосов требовало от певцов все большего напряжения, от раза к разу лишь возраставшего.

Вокальной манере поколения грозила опасность сделаться однообразно-экспрессивной, эмоционально-избыточной, перестать волновать сердца, что нашло отражение в некоторых рецензиях:

«...выступает, наконец, на передний план оперный ансамбль Большого театра... Большая певческая культура не наблюдается, но сила - есть, а также желание подчеркнуто использовать ее...»*.

«У русских солистов, особенно у мужчин, потрясающая звучность, у женщин — устрашающая сила в нижних регистрах...»**.

«...возможно, от неутолимых стремлений сохранять традиционную практику представлений, игнорируется метод утонченной игры...»***.

* К. Гайтель. «Вторая программа Большого театра». «Берлинер морген», 28 мая 1980.

** «Нью-Йорк (ЮПИ)», 26 июня 1975.

*** Э. Голд. «Опера Большого театра показывает грандиозного «Бориса Годунова» в Мет». «Майами Гарольд», 27 июня 1975.

Большой театр ставил певцов-гастролеров в ситуацию, при которой внутренняя тонкость исполнения ценилась меньше, чем вокальный масштаб. На гастролях театр голосовой мощью своих артистов изо всех сил оправдывал прилагательное своего названия. Под знаком реальной угрозы упрощения и огрубления Большой показывал миру те спектакли, которые по-прежнему почитал идеальными.

И пожалуй никто, кроме самих солистов, невольных участников производимой Большим театром выгодной подмены ценностей истинных ценностями актуальными, не догадывался, что на самом деле происходит. В певцах жило, быть может и

неосознанное, стремление создать и исполнить тот идеальный спектакль, вечную мечту о котором Большой театр всякий раз демонстрировал на гастролях оперному миру. И такой спектакль был создан.

Этими идеальными спектаклями стали граммофонные записи. Поколение, которому принадлежал Атлантов, создало свою историю Большого театра в грамзаписи. Там оно воплотило то, что в жизни не нашло осуществления. Там, в этих свернутых черных кольцах, заключен правдивый и художественный образ поколения, очищенный от случайностей будничных промахов, близкий к совершенству и потому — правдивый.

Запись «Бориса Годунова» 1985 года, в которой Самозванца поет Атлантов, — это идеальный вариант спектакля, так никогда и не увидевший сцены Большого театра, в котором есть купированная в постановке 1948 года большая Сцена в комнате Марины Мнишек (вносившаяся на время, а потом вновь исключавшаяся из спектакля Большого театра) и развернутый диалог Самозванца с Рангони в Сцене у фонтана.

Запись и в самом деле совершенна. В ней есть та концентрация воли, та сосредоточенность художественных устремлений, которая наполняет пение удивительной энергией. В ней нет успокоенности, вовсе нет равнодушия, словом, ничего того, о чем писала зарубежная пресса и о чем молчала советская.

Граммофонные записи опер, выполненные плеядой 70-х годов, — это спектакли, построенные на новых коллизиях. Сама эстетика пения оказывалась драматичней шедших в Большом театре оперных постановок. В пении — избыток жизненной силы, вовсе необычный для пластинок, которые пишутся для истории и всегда, даже самые новые, содержат будущую историческую дистанцию между слушателем и исполнителем. А в оперных записях 70-х годов нам дорога именно близость,

интересен не очевидный сюжет, а другой, скрытый, заключенный в напряжении всех душевных сил певцов.

В этом, кстати сказать, суть образа атлантовского Самозванца, представляющего настоящее художественное открытие, построенного на каком-то виртуозном, переливающемся слиянии вокальных и драматических характеристик, на соединении ликующей голосовой роскоши и странного, необъяснимого озлобления. В праздничном пении Атлантова очень остро чувствуется нервная взвинченность, присущая не одному ему, но в той или иной мере - всем солистам его поколения.

Здесь, очевидно, заключен какой-то секрет. Разгадка его должна была быть найдена режиссерами, могла дать форму

новому оперному театру. Этого, однако, не произошло.

Лишенные собственного полноценного театра, артисты поколения 70-х годов реализовывали себя в спектаклях 40-50-х годов. Тем самым невольно певцы вступали в конкуренцию с историей. Прошлое воспринималось как вызов.

Выиграв у всего мира, это поколение продлило жизнь старому театру. Но сама старая сценография, оформление старых спектаклей, в которых этим певцам так много пришлось петь, казалось, содержала в себе некий неявный упрек.

Уже в 70-е годы было совершенно очевидно, что стиль пения поколения Атлантова погибнет сразу же, как сойдут со сцены его первые представители, что он не будет иметь исторического продолжения. Стиль не имел резервов будущего, как имел их в старых спектаклях театр 40—50-х годов. Чем более комфортно чувствовали себя артисты в спектаклях баратовской эпохи, чем больше триумфов выпало на их долю, тем яснее становилось, что это поколение, в сущности, принесено в жертву.

Разумеется, об этом молчали все. Но постепенно этому поколению победителей и борцов за счастье делалась все более близкой тема страдания. По-другому и быть не могло.

Большой театр со своими солистами в 70-е годы переживал мучительные времена, он не мог толком вспомнить прошлое и не мог его позабыть, не мог его воскресить и в то же время не мог устремиться в будущее, он не был провинциальным театром, но не был, в строгом смысле, и театром столичным. Большой находился в поисках образа. Накопившиеся творческие силы его солистов, их внутреннее душевное смятение искали выхода.

Новый оперный сюжет должен был вместить злое ощущение, что нынешний день Большого театра не равен его минувшему дню, и в то же время — обвинение дню сегодняшнему в том, что он не дает возможности вокалистам реализовать себя. Единственное спасение от ранней художественной смерти, единственная возможность найти и сохранить себя были в том, чтобы создать какой-то индивидуальный образ, выражающий главные темы певцов плеяды 70-х. И неожиданно этот образ был найден.

Все началось с Самозванца. Атлантову сделались близки образы героев - прекрасных победителей с нечистой совестью, которых очень скоро самих принесут в жертву. Самозванец — это и победитель и жертва в одном лице. По рецензиям западной прессы, в спектакле он оказывался значительней Бориса, потому что Борис — хрестоматийный оперный персонаж, а Самозванец — это образ целого поколения. В опере он весь в возможности, он сгусток трагической энергии, двойник Бориса, но более

таинственный и обаятельный. И Сцена под Кромами, и народ здесь совершенно ни при чем. Опера начинается триумфом Бориса и предчувствием страшной гибели Григория, а заканчивается смертью Бориса и триумфом Григория.

Победитель и жертва, обвиняющий и виновный.... Отелло был предназначен Атлантову самой судьбой, просто он до поры не знал об этом.

— В 1968 году вы спели «Князя Игоря»?

— Неужели я так рано спел Владимира Игоревича? Ах да, кажется, этот спектакль готовили для какой-то поездки. В спектакле открыли сцену, которая никогда не шла — сцену бегства Владимира и Кончаковны.

— Спектакль шел с 1953 года, если не сказать с 1934, потому что тогда, в довоенной редакции, его ставили те же великие люди: режиссер Леонид Баратов и художник Федор Федоровский. До вас в этом спектакле партию Владимира Игоревича пел Сергей Лемешев.

— Ну и что?

— Вам это безразлично?

— Что, мне теперь нельзя ее петь что ли, если Лемешев пел?

— Я хочу спросить, отражались ли как-нибудь на вашей интерпретации знание истории и старина постановки?

— Нет, на моей интерпретации отражалось не это. Пел как-то со мной князя Игоря баритон Владислав Романовский. Он, согласно мизансцене, так меня ударил по плечу во время высокой ноты, что я не знаю, как она у меня не вылетела в другое место. А так... Мне сказали - пой, ну, я и пел. Как я пел? А как я мог петь в 68 году? Правильно, как молодой жеребец. Единственное, некоторым надо было учить партию два месяца, а я учил ее всего пять дней.

Я обычно партии учу быстро, 20-30 дней. На языке оригинала — в течение месяца. А однажды я приготовил партию всего за неделю! Я только вернулся с гастролей и узнал, что через неделю меня назначили петь Паоло на премьере «Франчески да Римини» Рахманинова. Партию эту я не смотрел, она очень лирическая, совершенно не был готов. Но раз назначили! Пришлось выучить. Я пел оперу с Галиной Вишневской, потом с Маквалой Касрашвили. И записал с последней, Вишневской уже не было в СССР.

— Как же вы там справлялись с тесситурой?

— Нормально, я ее вообще не заметил, очень спешил.

— Но ведь там у Рахманинова очень необычная музыка, неудобная для вокалиста.

— Да, но я не успел испугаться. Понеслась душа, и все.

Потом, когда я уже перестал петь эту партию, по прошествии времени я заглянул в клавир и подумал: «Мать честная, как же я умудрялся это петь? Как сподобился?» А так, нормально все прошло. Правда, на премьере у меня было три суфлера. Концертмейстеры Могилевская и Басаргина перебегали за мной за кулисами, а я пристраивался поближе к кулисам, или вставали подо мной, а я должен был стоять на каком-то возвышении, и подсказывали мне слова. С мотивчиком мне было легче. Так и спел.

— Владимир Андреевич, поступив в Большой театр, вы много пели в старых спектаклях и в относительно новых. В 1974 году вас ввели в «Бориса Годунова» в режиссуре Леонида Баратова и декорациях Федора Федоровского, а в 1976 году вы спели «Садко». Его тоже оформлял Федоровский, а ставил молодой Покровский. А еще в театре шла «Хованщина» Баратова и Федоровского. Мне бы хотелось услышать, что вы думаете по поводу старых спектаклей.

— Я в «Хованщине» не участвовал, спел Князя Андрея позже, уже за границей. Я и сейчас думаю, что и «Хованщина», и «Борис» — это были блистательные постановки. Как зрелище, как представление это вершина искусства Большого театра. Что, я что ли буду об этом говорить? Вы почитайте прессу, когда мы привезли эти спектакли в «Скала», в Америку. Все там на ушах стояли! А «Тоску» вот свозили только в Западный Берлин…

— Расскажите, пожалуйста, про запись «Бориса Годунова»?

— А что, есть такая запись? Я совсем забыл, что записал Самозванца. Лыкова записал, это я помню. Я просто читал с листа на студии, дома посмотрел клавирчик, пришел и записал. Никогда не пел «Царскую невесту» в театре, хотя и записал. А «Бориса Годунова», я смутно помню, мы спели на студии в расширенной редакции, той, которая не идет в Большом театре. Так же и в «Князе Игоре» мы на пластинки записали сам момент бегства, который никогда до этого не шел в опере. А в «Борисе» записан мой разговор с Рангони, и Комната Марины Мнишек. Да, да! Сейчас я вспоминаю. Видите, вот откуда, оказывается, я знаю эти сцены! А я все думал, думал, зачем я их выучил. Ведь во всех гастрольных спектаклях Большого театра, в которых я пел, не было моей сцены с Рангони.

В основе образа Самозванца для меня была политическая интрига. Самозванец сознательно Марину заманивает. Ему нужно получить от поляков дополнительное количество полков, поэтому он ее соблазняет и как мужчина, и как политический деятель. Его любовное признание — это политический торг. Вот эту внутреннюю линию лицемера, умницы и политика я стремился

показать сценически, всяческими внешними приемами. Стоя на коленях перед Мариной, я поднимал голову и через ее плечо бросал взгляд на Рангони. Это я делал специально, показывая, что Гришка видит Рангони, понимает значение Рангони в ситуации, в которой оказались Марина и он сам. И он полностью владеет этой ситуацией. Он знает, чего он хочет, и он знает, как этого добиться. Такого я придумал Самозванца. Он ведет эту игру, не Рангони, не Марина, а он. И в конечном счете он все-таки добился своего, он получил эти полки. На мой взгляд, «Борис» был одной из самых лучших постановок, какие мне вообще довелось видеть. Но и артисты заняты там были, слава Богу, какие.

Знаете, мне не раз зрители говорили, что спектакль «Кармен» плох, что там на сцене висят какие-то тряпки, но стоит появиться нам с Леной Образцовой, и это становится неважным. Я говорю об этом к тому, что певческий уровень во многом и определяет качество спектакля.

В первую постановку «Кармен» меня просто вводили.

Старая постановка в Большом театре мне нравилась больше. Мне она была ближе, чем та, что сделал Ансимов. В мою жизнь Ансимов вошел блистательным спектаклем «Укрощение строптивой». Это один из самых лучших и ярких спектаклей Большого театра. Я ожидал от него этого уровня и в «Кармен». Он ничего не ставил после «Укрощения» в Большом театре, работал в оперетте.

В новой постановке «Кармен» в Большом театре я пел под управлением Юрия Симонова. Работа с Симоновым мне почти ничего не дала, то есть я пел свой собственный спектакль, как обычно, придя со своим видением партии.

Для меня в «Кармен», что касается партии Хозе, важнее всего перепад между первым и последним актом. Чем больше он будет ощущаться, тем сильнее воздействие. Надо убедить зрителя, но не чересчур плоско. Надо показать наивного, не страдающего, не обремененного никакими предчувствиями, мыслями и возможными переживаниями человека. А потом Хозе — духовно разрушенный человек. Для меня это пример силы и бессилия любви. Я спел Хозе совсем молодым, не встретившись в жизни с такими страстями. Для меня было открытием, во что могут вылиться чувства, каким образом они разрушают, какова глубина падения. Мне трудно было все это перенести на себя, хотя Хозе тоже был молод. Я и играл молодого, застенчивого и несколько деревенского, может быть, парня. Так, во всяком случае, писали.

Есть в этой роли опасность сделать все чересчур плоско или слишком грубо. Посмотрите, как страдает Хозе в четвертом акте. Он весь соткан из страданий! Но это ведь не означает, что надо

рвать на себе волосы, кидаться на стены или рыдать в голос. Все должно быть спето со вкусом и чувством меры. Это относится к любой роли. Излишества, которые бросаются в глаза, это действительно излишества, и я их не воспринимаю и избегаю. По мне это минус и у русских певцов, и у итальянских. Надо в идеале только красками голоса заставить поверить в глубину страданий того или иного персонажа. Чрезмерность никогда не находила места внутри меня. А в «Кармен» особенно.

— Ваше участие в фильме «Моя Кармен» — это ленинградская история?

— Нет. Когда снимали фильм «Моя Кармен», я уже ездил в Ленинград, а жил в Москве. Режиссер Окунцов придумал идею этого фильма. Это было необычно, а значит, интересно мне. Режиссер решил, что повествование будет вестись от лица Хозе, уже зарезавшего Кармен. То есть новеллу Мери-ме и оперу Визе соединили.

Мне пришлось выступать и как оперному певцу, и как драматическому артисту. А это, скажу я вам... Впрочем, меня хвалили другие драматические: «Чего ты там все поешь? Бросай это дело, переходи в драму!» Но я как-то воздержался, знаете ли. Мне всегда казалось, что мой голос, моя обычная речь, записанная на пленку, звучит ужасно смешно, мучительно фальшиво.

В том фильме Кармен пела Лена Образцова. Тогда мы оба были молоды. Последнюю сцену мы с Леной разыграли так, как подготовили под руководством нашего учителя Алексея Николаевича Киреева еще в Консерватории.

Образцова училась на другом курсе, не вместе со мной. Я не пел с ней в студенческом спектакле «Кармен», а встречался на занятиях в оперном классе и делал заключительную сцену из этой оперы. Спектакль мы с Леной спели уже в Большом театре.

Я интересовался оперой «Кармен», разными трактовками. Мне кажется, что то, как поет Лена, напоминает Кармен Леонтии Прайс, но в собственной талантливой интерпретации.

— Образцова говорила, что она любит Хозе до конца. Вы чувствовали это, когда выступали с ней?

— Да, она провоцировала Хозе на то, чтобы он ей еще и еще раз доказывал свою любовь. Возбуждала в нем мужественность. Однажды она заигралась и доигралась.

— Она презирала Хозе за его слабость.

— Что значит слабость? Любовь — это не слабость, это болезнь. У каждого она развивается по-разному. А Кармен Образцовой умирает счастливая. Наконец-то она почувствовала силу любви Хозе! Если она любила Хозе до конца, если она

хотела от него твердости, а не слабоволия, то вот — первое и последнее проявление его твердости. Это Кармен по Образцовой.

— А ваша трактовка образа Хозе зависела от того, кто пел Кармен?

— Нет. Для меня было главным именно развитие Хозе. Кармен — это средство к раскрытию Хозе. Именно средство. А главное для меня — судьба Хозе.

— А что вы думаете о такой женщине, как Кармен? Вы бы могли в такую влюбиться?

— Не знаю. Я так, a parte, не могу говорить. Для этого надо быть Хозе. И я старался им быть. И старался влюбиться и всеми доступными мне средствами убедить зрителя, показать свою влюбленность. А так — не знаю.

Не мое дело оценивать свои достижения и неудачи. Я знал, что есть многое, над чем мне надо работать. Я это делал и стремился как можно лучше петь. Работал над голосом и над образом, если так можно сказать. Работа над образом для меня — это сведение твоих возможностей с твоими желаниями, что не всегда получалось. Но у меня было время, была молодость и ощущение, что моя работа над голосом не останется безрезультатной. А то, как получалось, как я шел по стезе оперного артиста... Как шел, так и шел... Я довольно четко и реально относился к самому себе. А у нас старались, чтобы певец, становившийся заметным, даже очень заметным на оперной сцене, не слишком задирал нос, не слишком много думал о себе. Чтобы знал свое место. Но это обычная политика того времени.

— Почему в 1976 году вдруг восстановили спектакль «Садко»?

— Приспичило к 200-летию Большого театра ставить какую-то оперу. Я только не могу понять, почему не «Бориса Годунова». До сих пор не могу понять. Но решили, что это будет «Садко». Большой театр знал мои возможности. То, что мне петь «Садко», было решено в Министерстве и дирекции театра. Я представлял себе исполнение «Садко» именно в сказочных декорациях Федоровского. Я как-то иначе себе не мыслил эту оперу. Появление «Руслана» в новой постановке ничего, кроме внутреннего дискомфорта и раздражения, у меня не вызвало. Это междустилие, натяжка на какую-то языческую древность. Попытка, которая, с моей точки зрения, не удалась. Просто не удалась, несмотря на то, что Нестеренко прекрасно пел Руслана.

Я знал, что «Садко» совершенно бесконечная опера, а теноровая партия сродни вагнеровским. Садко как персонаж мне импонировал. Раздолье русское, широкое, былинное такое, знаете ли. Разойдись рука, раззудись плечо. Просто, может быть, это не

было продолжением моей внутренней структуры, моего склада. Ну и что? Я его старался сделать абсолютно нормальным человеком. Во-первых, Садко сродни мне тем, что я обожаю путешествовать. Он флибустьер, пират того времени. При случае Садко вытащит меч и врежет по нужной шее. Он человек рисковый, не боящийся, отважный, бурлящий в себе. Это мне близко. А его полусонные отношения с дамами, его потусторонние медитации, связанные с Волховой... Ну что же, это краска.... Это сказка.

Скучно? Не то чтобы скучно... Когда выходишь на сцену, там не бывает скучно. Хотя угловатости характера, какой-то резкости и крови в этом образе, в общем-то, не было. А я привык к другому. Ведь все мои роли — это смерти подобно. Я сколько там резал, убивал, душил. Меня резали, расстреливали. Я старался это делать как можно лучше.

— Почему Тамара Андреевна пела Волхову? Ведь это партия не для ее голоса.

— Она хотела петь в спектакле вместе со мной. И потом, в «Садко» ведь участвовали замечательные певцы: Нестеренко, Мазурок, Архипова. Кстати, Милашкина с ее драматическим голосом блистательно спела лирико-колоратурную партию. Я слышал, что этот спектакль стал событием.

— Владимир Андреевич, вы пели Садко итальянским звуком. Вы считаете, что это было уместно?

— Я не знаю, каким звуком я пел. Я старался петь таким звуком, который, как мне казалось, подходил к этой роли. Трансформировался ли он, перешел ли из итальянского звучания в славянское, этого я не знаю. Но я пел одновременно и итальянские вещи, и французские, и «Бориса Годунова».

— Но в Садко особенно ярко выражено ваше итальянское звучание, которое, скажем так, необычно для этой роли.

— Испанский певец с итальянской школой — Доминго. Как он поет Вагнера! Если бы я пел Вагнера, я бы пел, конечно, как итальянец. Я слышал, как поют немцы. Для меня это не просто момент предпочтения. Я сказал бы им: «Послушайте Доминго! Вот как надо петь Вагнера. А не так, как вы поете». Доминго настолько выделялся красотой своего голоса, своей горячностью, своей экспрессией из всего немецкого состава, что на это нельзя было не обратить внимания. И потом, мне кажется, надо все петь своим голосом, но в каком-то определенном стиле. Я не пел итальянской манерой Садко. Я пел, может быть, моим итальянским голосом эту партию, но соблюдая стилистику. Я знаю, есть славянское звучание. А есть европейское, в котором я выделяю немецкое, вагнеровское. Вагнер писал специально для

своего народа. Эти оперы, исполненные впервые немцами, приобрели ту традиционность, которую мы воспринимаем как стиль исполнения. У меня же итальянская постановка голоса. И так я пою и «Пиковую», и «Паяцы», и «Тоску», и «Отелло», и «Садко». Так же я пою и «Кармен», и «Самсона», но меняю стилистику.

— В чем для вас заключена другая стилистика в пении?

— В языке, который имеет свою специфику, свою фонетику. Это музыка помимо музыки композитора, фонетическая музыка. Она определяет то, какие вокальные краски я буду использовать. В русской опере одни, в итальянской — другие. А я уже вам говорил, что для меня краска в голосе определяет отношение к мизансцене.

— В зарубежных рецензиях вас называют славянским тенором. Почему, как вы думаете?

— Не знаю. Потому, наверное, что я родился в России. И потом, я их не читал, и мне все равно.

— Это поза, будто вам все равно.

— Знаете, я устал вас убеждать.

— Даже если вы это сделаете, нам все равно никто не поверит!

— Хорошо. В молодости мне не было все равно, если молодостью можно назвать возраст до 30 лет. Я обращал на рецензии внимание. А потом мне не надо было обращать внимания. Потом посыпались предложения из всех театров мира. Я не знаю, что это определяет. Я считаю рецензентов импотентами, которые рассуждают о любви. Писать должен человек широко образованный, с громадной эрудицией, с громадными знаниями, тактом, желательно, бывший певец, и с годами. То же самое относится и к скрипачам, и к виолончелистам, и так далее. Господи, сам бы попробовал ну хоть что-нибудь спеть, чтобы ты понял, что это такое!

— Хорошо, возьмем Наталию Шпиллер. Помните, что она писала: «Не может не заботить нас... судьба Владимира Атлантова. Особенно насторожили первые концерты артиста. Купаясь в волнах своего роскошного тембра, певец рассыпал свое звуковое богатство щедро и бездумно. Повышенная звучность высоких нот, чрезмерная широта звучания среднего регистра, недостаточная заинтересованность в исполнении лирики, в поиске тонкой нюансировки, в изучении замысла композитора и.т.д. Все шло от любования голосом...»*.

* Н. Шпиллер. «Ответственность таланта». «Советская культура», 11 мая 1968.

— Кажется, Шпиллер написала статью про концерт, который я по болезни отменил. Наверное, все, о чем она пишет, имеет место быть. Каждый из нас несет бремя своих достоинств и своих недостатков. Однажды в басне кто-то нарисовал картину, а потом пригласил своих коллег.

— Это был слон-живописец.

— Да, так вот. Артисту нужно обладать скромностью по поводу своего величия, но он не должен, не имеет права терять свой стержень, свой принцип, свою убежденность в том, что он делает и как делает. Надо все впитывать. Надо уметь певцу прислушиваться и выбирать из советов и пожеланий людей те, которые ты ценишь и в которых ты нуждаешься. Надо знать, кого слушать. И потом самое страшное — потерять свое лицо. Так можно раствориться в общей массе артистов.

— Ну, вам-то с вашим голосом это не грозило!

— Я вам могу сказать о таких голосах, что не мне чета! Но Каллас была Каллас, и она была одна. Вы знаете, сколько она пела? Всего 10 лет. Но зато никогда ни под кого не подстраивалась. Мне было всю жизнь стыдно не сделать по-своему. Я слышал на пластинках певцов, которые были на 100 голов выше меня. Но я всегда делал по-своему. Если иначе, значит, я бездарен. Я знаю певцов, которые один в один слизывали музыкальную фразеологию с пластинок.

— Владимир Андреевич, в 1976 году поставили в Большом «Каменного гостя». Вы за этот спектакль получили Государственную премию РСФСР им. Глинки.

— Я и не думал никогда, что «Каменного гостя» можно поставить в Большом. Но опера появилась. Правда, не для меня и не для Тамары Милашкиной, а для разгрузки театра. Я даже не знаю, шел ли этот «Каменный гость» когда-нибудь. Нет-нет, кажется, он когда-то шел в Большом. Но когда я служил в Мариинке, этого спектакля не было ни там, ни в МАЛЕГОТе. После десятилетий, когда опера не шла, ее наконец поставили.

— В Мариинке ее ставил Мейерхольд, а Иван Алчевский пел, у него был вполне лирический голос. Раньше партию Дон Жуана доверяли лирическому тенору.

— Неважно, лирический тенор ее поет или драматический. Важно, чтобы исполнение было убедительным. Мне кажется, что есть определенного масштаба роли, на которые должны быть привлечены определенного масштаба голоса.

Конечно, никто Тристана не станет петь лирическим голосом. Или того же Отелло, или Германа. В жизни, конечно, все может быть. Сейчас все поют все, а это опасно для певцов. Но мне

кажется, что главное — это драматическое ощущение внутри певца, конечный результат работы. Необязательно обладать каким-то громобойным голосом, но достаточно убедительным по объему, силе. На это, конечно, надо обращать внимание. Но если человек умеет строить свой вокальный образ драматично с тем материалом, который дал ему Бог, ну что же, тогда вперед!

— Владимир Андреевич, а как петь речитативы? В чем отличие итальянского речитатива от русского?

— Я не пел речитативных опер.

— А как же «Каменный гость»?

— Для меня это была не речитативная опера. Речитативные для меня россиниевские и моцартовские вещи. Именно при работе над образом Дон Жуана я использовал тот чувственный звук, о котором мы говорили.

— А какие особенности русской речитативной оперы?

— Я не знаю, каковы особенности итальянской. Я ее не пел.

— В чем специфика пения такой оперы, как «Каменный гость»?

— Для меня ее не было. Я Дон Жуана пел, как Германа.

— Но это совершенно разные оперы!

— Но голос-то мой, опора звука одна и та же, технология одна и та же. Просто ситуация другая. Там я выступал в роли соблазнителя, а в Германе в роли страдающего человека. Правда, мне всегда казалось, что Дон Жуан очень искренне любит Донну Анну.

— А Лауру?

— Нет, Лаура — это приятное воспоминание. Это очень приятное воспоминание, к которому он может вернуться с удовольствием для себя.

— А Инезу?

— А Инеза — это было просто что-то необычное в его биографии, женщина, которая чем-то отличалась от других. Поэтому он, закатывая глаза, говорит об Инезе. Может, она была аморфная, холодная, как лед. Но это известно только ему. Он почему-то придает особенное, невысказанное и необъяснимое значение именно этой Инезе. Вот всплыла в памяти!

— Что в Дон Жуане хорошего?

— Для меня искренность. Я хотел показать, что он любит по-настоящему, увлечен, влюбился в Донну Анну. Может быть, это было на один день или на два, не умри он. Для меня как для Дон Жуана, костюм которого я надевал и чью бородку и усики я приклеивал, этот герой не врет. Он говорит очень искренне и горячо. И результат налицо.

— А чем интересна для вас была эта опера?

— Гением Пушкина, гением Даргомыжского и стремительностью действия. Все собрано в два дня: приезд Дон Жуана, встреча с Донной Анной, приглашение Командора, ночевка у Лауры и на следующий день, вечерком-с, обусловленный визит к Донне Анне. Может быть, это произошло даже за 24 часа.

— А какие у вас впечатления от партнерш?

— Тамара Милашкина была моей первой и единственной Донной Анной в жизни. Замечательной! Она прекрасно спела эту партию, а по тембру голоса я не встречал равных Тамаре никогда ни до, ни после. А Синявская была моей Лаурой, и это было очень точное попадание.

— Владимир Андреевич, каковы приемы вашего подхода к вводу, когда вы попадаете в старый спектакль, как в «Пиковую даму» или «Садко», и к совершенно новой работе, какой был, например, тот же «Каменный гость»? Как вы взаимодействуете с режиссером, который вас вводит, с партнерами, которые давно спектакль поют? И отличается ли это от того, как вы работаете с коллегами над новой постановкой?

— Дело в том, что я, как и дирижер, которому передается не им поставленный спектакль, прихожу со своей концепцией, со своим видением. У меня никогда не было такого, чтобы я открывал совершенно новую для себя роль. Я всегда знал, приступая к работе, что я хотел бы сделать на премьере. Я никогда не был чистым листом. Это относится и к «Отелло», и к «Тоске», и к «Иоланте», и к «Каменному гостю», то есть к тем спектаклям, которые были для меня премьерными. Если мне предлагали более интересные вещи, я их с удовольствием брал для себя. Также и в старых спектаклях.

Когда готовишь новую партию, надо прочесть литературный источник, если он есть. Это необходимо так же, как вымыться утром и почистить зубы. Еще посмотреть, как это трансформировал композитор. А потом понять, как это соединено. Это те вопросы, которые профессиональный человек не должен себе задавать, это естественно. Определенный общеобразовательный уровень культуры человека обязывает его знать очень многое. Таково нормальное отношение. Но вокалисты не всегда нормальные, они довольно редко читают. Например, никто не знает, что Яго у Шекспира давал понять своим клевретам, что Отелло был в интимной связи с его женой.

— Да, он говорил: «Отелло испачкал мне простыни».

— Но вы спросите об этом у людей в зале, спросите! Никто из пришедших в оперу этого не будет знать.

— А изменилось ли ваше отношение к какому-нибудь

персонажу после того, как вы прочли источник?

— Как-то не надо мне было к ним обращаться перед самой премьерой, я их читал раньше, вот читал. Если что-то надо было освежить в памяти, я к этому обращался. А еще я хочу сказать в отношении новых партий, что масштаб голоса должен соответствовать той роли, которую ты исполняешь. Например, многие хотели, чтобы я пел Вагнера. Находили объем моего голоса соответствующим его операм.

— Но вы ведь так и не спели ни одной оперы Вагнера?

— Нет, нет. Меня волнует земное. Пока еще — земное. Человеческие, нормальные чувства. А там все чересчур божественно. Поэтому я остался верен своим привязанностям. Так Вагнера я и не спел.

— Вы брались за Пушкина, вы воплощали на сцене шекспировский образ. Вы как-нибудь готовили себя к ним как артист? Или вы считаете, что быть артистом в опере не обязательно, достаточно быть певцом?

— Нужно быть и тем, и другим. Вы знаете, опера — это настолько условно. Условней, чем балет, может быть. Вот эта условность должна быть сразу принята, она не требует никаких объяснений. Есть вещи, с которыми ты сразу соглашаешься без комментариев, а иначе не надо идти в оперу. Опера насквозь условна от самого первого до самого последнего момента. Но ты согласился с этим в начале своей жизни раз и навсегда и посвятил себя этому. Нужно находить способы убеждения, моменты реалий и смысла в часто немыслимых вещах, чтобы зрительный зал, пришедший тебя слушать, поверил. Масса бессмыслицы в опере есть, конечно.

— Я хотела бы спросить, перевоплощались ли вы на сцене? И как вы вообще относитесь к идее перевоплощения?

— Перевоплощался, насколько я мог, не знаю, насколько мне это удавалось. Но стремился я, Атлантов, ощутить и передать состояние моего героя, представить и изобразить, как бы я действовал в подобных ситуациях. А это значит, найти в себе разнообразные краски.

— Хозе, Отелло, Самозванец. Это совершенно разные мужские типы. Как вы подходили к этим образам?

— Я думаю так: когда мы говорим о чувствах, то знаем, что все люди по-разному любят, но чувство-то у них одно — любовь. Главное, что делает эти образы разными, это время, в которое они жили. Нужно, очевидно, просто посмотреть на эпоху. Атак Хозе ведь находился в том же состоянии, что и Отелло, что и Герман, то есть страдал и любил.

— Чувство любви на сцене. Вы драматический тенор, все

время находитесь на сцене в этом состоянии. Удавалось ли вам ощущать себя с партнершей наедине на сцене? Всегда ли вы помнили про публику?

— Нет, я никогда не забывался на сцене, никогда не забывался. Я всегда ощущал эту черную дыру, в которую смотришь и ничего не видишь. Она всегда присутствовала, и этот страх перед ней я не сумел преодолеть.

— Страх?

— Это не страх, это какое-то бешеное волнение перед выходом на сцену. К ужасу сцены нельзя привыкнуть. Всегда испытываешь очень сильное смятение всех чувств: не знаешь, что будет, как будет, что получится, что не получится, что может с голосом произойти. В конце карьеры я выходил, уже зная, как обходить места, которые представляют трудность для исполнителя, если в моем организме было не все в порядке, если я был не очень здоров. В этом смысле я был немного спокойнее, но вокруг меня все равно до самого конца дрожал воздух.

— А были ли у вас на сцене такие минуты, когда вы верили, что вы — Герман, что вы — Отелло?

— Нет, никогда, никогда. В силу своего голоса, масштаба его, я должен был следить за ним четко и внимательно, чтобы не растратить его слишком щедро до конца спектакля. Голос тяжелый, большой, в нем достаточно баритональное звучание. До последнего дня моей артистической деятельности я себя ограничивал. Всегда, кроме тех редких моментов, когда Бог посылает возможность полной вокальной свободы.

Кстати. Часто так бывает, чувствуешь себя замечательно, ни насморка, ни фарингита, ни трахеита, ни бронхита. А спектакль не идет. А другой раз выходишь на сцену и думаешь: сейчас будет Голгофа. Подсвязочный трахеит, и тебе хрипы в бронхах, насморк начинается или кончается. И вдруг спектакль получается на редкость удачным. Это от Бога. Конечно, труд. Но труд — это фундамент. Правда, вокальный материал может быть не всегда очень интересным. А здание может получиться или Парфеноном, или развалиной. Удача — это то, что не купишь никакими деньгами, никакой работой. Было у меня около 30 спектаклей, замечательно спетых от первой до последней ноты. И даже я тут говорю: все! Не потому, что нельзя лучше, а потому, что здорово.

На сцене я делал всегда то, что должен был делать, просто не всегда у меня получалось. Результаты-то бывали разные. Но я старался изо всех сил. И я никогда не забывал, что я на сцене. А там, в зале, люди, как в операционной вокруг стола, смотрят, что с тобой делается. Я знал всегда, что публика может причинить и

принести обиду или зло. Не приняв, не оценив или просто выражая свои эмоции неудовлетворения по поводу того или иного исполнения. Это я знал. Публика агрессивна. Артист нет, он эмоционален. А публика по своей природе агрессивна, она несет в себе опасность для артиста. Публика по ту сторону, а мы по эту. Публика чревата, я бы сказал так. И нужно победить ее, заставить ее принять тебя, вот принять тебя! Наверное, удавалось. И, наверное, не удавалось. Все было.

Поклонники? Да, когда я выходил, я видел, что у театрального подъезда, у Большого театра, стояло очень много народу. В любой мороз. Боже мой, в эти московские морозы! Люди стояли. Конечно, это и умиляло, и волновало, естественно. Я был безумно признателен этим людям, я ценил их, так сказать, стойкость, проявленную по отношению ко мне. И всегда казалось мне, что я этого не стою.

— А когда вы сменили эту публику?

— Как сменил?

— Нашу на западную.

— Я с западной публикой знаком с 69 года. Публика везде публика. Когда ты поешь так, как следует петь, везде творится то же самое: те же крики, и топот, и ор. Нормально! Если что-то есть и не пропало, значит, оно и там одинаково, и здесь одинаково. Ну что тут делать? Это только у нас, в России, могут говорить, что черное — белое и наоборот. Здесь нет. Правда, и здесь случается «раскрутка» в прессе и так далее. Но тут вообще немножко другой подход к рекламе, чем был у нас раньше. Здесь люди оплачивают свое «паблисити», фотографии в газетах. Этим занимается команда людей вокруг артиста, который платит им, и так далее.

— Вы этим не занимались, когда вы здесь оказались?

— Нет, что вы, с ума сошли, что ли? Даже когда ко мне приходила клака, в «Ла Скала» до сих пор она ходит, конечно, я ничего не платил. Нет, я через это не мог переступить. Единственное, что я не покупал себе, так это успех. Никогда! А здесь это часть жизни. Та часть жизни, с которой я никогда не соглашался, не соглашусь, не пойму и никогда не приму, никогда не оправдаю. Кстати, по поводу криков «браво» в Большом театре. Я знаю, как артисты покупали их. В театре общеизвестно, кто этим занимался. Этого не спрячешь, потому что люди знают, кто как поет. А здесь «паблисити» — часть профессии и совсем не считается аморальным, но ведь это же все равно что клаку нанимать. У нас в России были другие идеалы. И для меня они идеалами и остались. Я не представляю, до какой степени нужно низко пасть, чтобы покупать себе аплодисменты!

— Как вы ощущаете удачу?

— Редчайшие посещения этого. Об этом мне говорит мой внутренний голос, а отчего приходит ощущение удачи, я не знаю. Может быть, когда мне и вокально, и сценически удается полностью осуществить свое представление о роли. У меня это было, когда я пел «Кармен», «Пиковую», «Отелло», Ричарда, Самозванца, «Паяцы», «Тоску», Альфреда.

— Вы перечисляете почти все партии.

— Что значит все партии? Вы спросили бы, сколько раз это было за 35 лет. Всего раз 20 — 30. Это в лучшем случае! Еще точнее, скажем, раз 30, когда бы я не мог к себе придраться.

— А скажите, какова роль вдохновения... Приходит ли оно на сцене?

— Вы знаете, приходит. Я не знаю, что приходит. Вдохновение ли, кураж, или ты в ударе. Бывает такое ощущение, когда голос тебе полностью подвластен, когда любые свои фантазии, даже самые смелые, ты можешь претворить в жизнь: не только вокальное, но и драматическое воображение. Когда ты себя чувствуешь в прекрасной вокальной форме, ты и в драматическом смысле раскрываешься на сцене. Неожиданные интонации находишь и т.д. Ты свободен!

Что такое свобода в пении? Это значит, что твои возможности позволяют осуществить вот сейчас, прямо на сцене, все твои мечты, связанные с этой партией. И все это оказывается сделано со вкусом. Если есть какие-то результаты, если я чего-то добился, то это работа, ничто никогда на меня не падало с неба. Раз, и все в порядке! И никогда ничто у меня не получалось сразу. Никогда! Несмотря на то, что партии у меня в уме уже были готовы чисто музыкально. Все равно что-то улучшалось именно в процессе работы. Если говорить уж совсем прямо, то от количества спетых спектаклей. А то, что мы выходим в не очень хорошем состоянии... Что тут делать? Страшно, сложно!

Сцена привязывает к себе, привязывает. Как бы мне хорошо или плохо ни удавалось спеть, я счастлив, что она подарила мне возможность осуществиться таким образом, а не иначе. Это подарок судьбы, колоссальный подарок. Может быть, мною совершенно не заслуженный. Вот с этим ощущением я и тогда жил, даже когда пел. И сейчас живу.

— Часто ли вы в памяти возвращаетесь к тем удачным спектаклям, которые вы пели?

— Зачем мне к ним возвращаться? Я рад, что они у меня были. Редко вообще бывает совпадение того, что ты хочешь, с тем, что ты можешь. Уровень, конечно, у меня был определенный. Нельзя падать ниже какого-то уровня, раз ты идешь по лестнице, а не по равнине. Был момент, и это я помню, когда я прикидывал

в уме и в уме решал для себя, какими голосовыми красками я буду пользоваться. Это было тогда, когда я для себя самого просматривал партию Отелло и мечтал о ней. Но я думал, что все нормально выучил, а на самом деле только сцена может выявить те моменты, которые нужно дорабатывать, и те, над которыми надо просто работать.

Довольно большим событием для меня стала опера «Отелло» в концертном исполнении. Мне было 30 лет, когда это случилось. Одни мне говорили, что голос у меня уже таков, что можно. Другие, что Отелло — это конец жизни: «Сорвешь голос к ядрене фене. Могила, гроб, какие песни!»

Пели мы в БЗК. Галина Вишневская Дездемону, а Олег Кленов, солист театра Станиславского, Яго. Мы пели по-русски. Тогда и разговора нельзя было заводить об итальянском. Дирижировал Евгений Светланов. Светланов — необычайной мощи музыкант. Редко выпадает удача иметь в стране такого дирижера, как Светланов. Мравинский, Светланов, теперь — Темирканов, Гергиев. В общем-то, такого калибра дирижеров я больше назвать не могу. На нашей равнине это Монбланы. Счастье было для меня работать со Светлановым.

Как работа проходила? Ну, я открывал рот, издавал какие-то звуки, а он мне говорил: «Потише». В принципе, у меня никогда не было с дирижерами так называемой «работы», только с Симеоновым. А после я обычно приходил и предлагал то, что я мог и что мне хотелось. Если наши желания не совпадали, то я дирижера, конечно, выслушивал. 1адо всем я работал самостоятельно. В контексте всего спектакля приходилось, конечно, входить во что-то общее, но так, чтобы не потерять индивидуальное.

Отелло можно петь, если голос без труда преодолевает удивительную эмоциональность, страшную эмоциональность этой партии... Это не предельной вокальной сложности партия, но она забирает столько эмоциональности. Столько ты на нее должен тратить крови, души своей, что она превращается в удивительной сложности партию. И сколько я знаю людей, которые себе свернули на ней шею! А я столько раз спел Отелло и ничего вроде бы себе не сорвал. Правда, мое первое исполнение Отелло было в концерте, а это легче, потому что там нет сценического движения. Ведь это громадная физическая нагрузка, двигаться во время пения. Сцена — это на самом деле громадное расстояние, которое приходится преодолевать. Четыре акта ты двигаешься, не по воздуху летаешь, нет. Ты бегаешь! А в концерте выходишь себе во фраке, становишься на одном месте и докладываешь что-то. Но зато есть свои, и очень большие, трудности концертного

исполнения. Певцу просто не за что спрятаться: ни за грим, ни за костюм, ни за свет. Но потом мне пришлось вышибать, вышибать из Большого театра постановку этой оперы. Не хотели ставить «Отелло», и все тут. У Покровского, в его планах этой оперы не было. На осуществления этой мечты было потеряно восемь лет.

— А каким образом вы этого добивались?

— Постоянно говоря об этом, постоянно поднимая этот вопрос в течение восьми лет. И, наконец, только в 1978 году спектакль поставили. Но, слава Богу, вовремя.

Моя певческая жизнь — это сумасшедшая лестница. Когда начинаешь взбираться по такой лестнице, оказывается, что она имеет не только ступеньки, площадки между ними, этажи. Нет! Это лестница, которая меняет крутизну своего направления. Ее ступеньки довольно часто ведут вниз или в сторону. Иногда так круто! Я так и не привык к этому до конца. Но, раз ступивши, надо иметь мужество, во-первых, идти, а во-вторых, держаться на ней. Если ты забираешься все выше и выше, ощущение потери равновесия и быстрого, катастрофического скатывания вниз присутствует все больше и больше. Чем удачливее складывалась моя карьера, тем больше меня охватывало волнение, граничащее с легкой паникой, с ощущением, что вот-вот что-то случится. И не знаешь, что. То ли тебя приподнимет, то ли скинет. Но катастроф на сцене не было.

В самой середине карьеры меня поджидала другая катастрофа — потеря голоса. Я шел по лестнице и вдруг увидел, что впереди — стена. Единственное, на что у меня хватило мужества, не повернуть и не спускаться по тем же ступеням. Я просто застыл перед этой стеной с очень трудной задачей ее преодолеть, не зная, что мне делать. Я потерял возможность петь, когда ушла мама. Я, конечно, никогда в жизни не привыкну и не смирюсь с тем, что мамы нет. Это невозможно! Это самая страшная потеря в моей жизни из тех, что были. Мама заболела раком языка. Я был с ней все время, всю ее болезнь. Я возил маму в больницу, сначала на лечение, после на радиационную пушку, а потом на химиотерапию. Иногда мама так плохо чувствовала себя после химиотерапии, что ей приходилось ночь провести в больнице. Но мы были все время вместе. Я жил с мамой, наблюдал, что с ней происходит в течение двух лет. Это страшная болезнь! В январе 78 года я спел Отелло, а в феврале мамы не стало.

Глава 8. «ОТЕЛЛО»

В середине 70-х годов незаметно, точно крадучись, в Большом театре наступило новое время рассвета, началась последняя значительная оперная эпоха. К приходу ее готовились так заблаговременно, наступления ее ждали так долго, что теперь, когда герои поколения наконец перестали быть талантливой молодежью, заложниками прекрасного будущего, а стали единственной счастливой реальностью на сцене Большого театра, все восприняли происходящее, как должное.

А между тем стоит присмотреться к эпохе середины 70-х годов, стоит почувствовать ее обещания и размах. Мы застанем поколение в славе, в миг самого высокого напряжения творческих сил, когда все надежды еще могут оправдаться, все планы осуществиться и непременный успех настигает своих жертв и моих героев повсюду, в какую бы сторону света они ни устремлялись.

На взгляд поверхностного наблюдателя это время лишено эстетического драматизма. Оно в высшей степени благополучно. Все конфликты представляются сглаженными, а все страсти — вынесенными за пределы сцены. Царящий на ней неизменный профессионализм и изменчивое вдохновение, временами посещающее певцов, кажется, и являются сутью эпохи, маркой времени.

Это так и не так. Былой драматизм становления и в самом деле остался в прошлом. Новый стиль пения, соединивший итальянскую красоту вокального тона с чисто внешней экспрессией, утвердился полностью и подчинил себе всех ведущих солистов. Более органично он выразился в творчестве стажировавшихся в Италии, более нарочито у тех, кто в Италии никогда не учился.

Этот, вполне определенный, завоевавший проверенный международный авторитет стиль эстетически сплотил солистов плеяды 70-х, до поры объединенных одним временем, театром, борьбой и славой, но уже очевидно разделенных личной оперной судьбой.

Каждый по-своему справлялся со своим первенством. Одни принялись культивировать форте и завоевали мир эротической агрессией голоса, другие стали экспортировать «русский стиль», привив к по моде экзальтированному пению вышедшие из моды приемы психологического театра.

Атлантов пришел на сцену, чтобы воплощать на ней иные темы. В Большом он находился в особом положении. Его судьба, щедрая на случайные метафоры и неслучайные совпадения, позволяет нам определить миг покорения им вершины оперного мира (в других карьерах неуловимый) с точностью до дня. И этот день совпадает со столетним юбилеем Карузо. Лучших теноров мира пригласили тогда в Неаполь, в театр «Сан Карло» принять участие в концерте памяти Карузо. «Среди приглашенных были итальянцы Марио дель Монако, Лучано Паваротти, Ферруччо Тальявини, француз Ален Ванцо, советский певец Владимир Атлантов, испанец Пласидо Доминго и швед Николай Гедда; двое последних, правда, не смогли приехать, но это не снизило интереса к концерту»*.

Этот концерт подтвердил то, что знали в Большом театре и за границей, то, что знал и сам главный герой. За Атлантовым был закреплен звездный статус тенора номер один: «Звезда Большого... появилась, спела и победила с триумфом. B — Bergonzi; C — Corelli; D — Domingo; алфавит супертеноров теперь начинается на A - Атлантов»**.

Безжалостная определенность ситуации заключалась в том, что Атлантов уже давно был первым, но еще не спел своей лучшей роли в театре. Его голос уже был признан великим, а певец Атлантов все еще подавал надежды, все еще не полностью сдержал роскошные обещания своего вокального дара. За десять лет выступлений в Большом театре, то есть к 1974 году, Атлантов спел там всего 12 партий, безумно, необъяснимо мало, если к тому же иметь в виду, что «Травиату», «Кармен» и «Евгения Онегина» он выучил еще в Консерватории, а Германа - в Кировском театре.

Тема жертвы и победителя в одном лице, намеченная в Самозванце, оказывается едва ли не жизненной темой, так логично вытекает она из ограниченного репертуара певца с великим голосом, так сильно контрастирует яркая определенность внутреннего образа, заключенная в самом звуке голоса Атлантова, с краткостью списка воплощенных им на сцене персонажей. И все же глазам историка оперная судьба Атлантова предстает завершенной. Успешность карьеры певца определяется не числом исполненных партий, а развитием одного образа, во многом биографического, переходящего из роли в роль.

* «Музыкальная жизнь», 1973, № 16.
** «Oper und Konzert». Мюнхен, 1973.

Под конец московской карьеры Атлантов записал концертные

шлягеры, неожиданно для всех представ в образе Марио Ланца, обратившись к жанру, утоляющему жажду мелодичности, патетики и экспрессии, но не требующему таких же, как в опере, душевных затрат.

Популярные итальянские, испанские, американские песни и одну опереточную арию Атлантов исполнял на языке оригинала, но суть дела не в этом. Эти шлягеры он спел на оперном эсперанто, на всем понятном языке экстатических признаний в любви, не по-русски и не по-итальянски, но по-американски. Все песни Атлантов исполняет с одинаковым подъемом, на волне одного и того же восторженного энтузиазма, с тем же, всегда узнаваемым, воодушевлением и напором, сводя нехитрые коллизии сюжета к одной, только одной теме. Простодушные песни, оплакивающие платоническую любовь, говорящие о еще или уже не состоявшемся счастье, у Атлантова превратились в гимн страсти, в серенаду Дон Жуана, состоящую из многих куплетов.

В этой, хотя и волнующей, интерпретации нет открытия. Именно так эти шлягеры пел томный и простоватый «солнечный парень из Филадельфии». Однако достижение Атлантова — в другом, а потому в его исполнении однообразие приема нас нисколько не отталкивает.

По-настоящему пленяет нас подлинная страсть, которую испытывает певец к своему голосу, к своему таланту, к своему ремеслу, искреннее и очарованное любование исполнителя своими уникальными вокальными возможностями. Это — миг торжества, ощущение певцом собственного всемогущества, демонстрация творческой состоятельности. Потому в этих записях Атлантова сконцентрирована радость так же, как концентрирует линза солнечные лучи.

Здесь очень четко вырисовываются все контуры творческого облика артиста, обнажается существо его искусства. Обаяние пения Атлантова — не в одном лишь чувственном звуке, а в умении подарить слушателю самый чистый и высокий оперный восторг, который испытывает певец, покорив недоступную высокую ноту. Мастерство певца заключено не в сфере психологизации музыки, а в виртуозном обращении с тембром.

Тембр для поколения Атлантова — то же, что интонация для поколения 40-50-х. Психологически точная, тонкая интонация, когда, по выражению Ария Пазовского, певец «поет одно, а думает о другом», защищала вокалиста от жизни, погружала во внутренний мир. Разнообразие красок тембра, умение искусно использовать их, напротив, распахивало внутренний мир артиста, заставляло говорить его «нутро».

Если оперное пение, основанное на интонации, — искусство закрытое, требующее определенной подготовки, как хорошая литература, то пение, привлекающее краски тембра, возводящее на первое место красоту певческого тона, столь же открыто и сильно по мгновенному эмоциональному воздействию, как живопись признанных колористов.

Тембр в опере — наиболее естественное и в то же время художественное выражение жизненных сил. Он и есть сама жизнь, настолько натуралистическая, насколько ей позволяет быть таковой искусство.

Атлантов вынашивал красоту собственного тембра. Он культивировал многозначительное совершенство своего звука. На первый взгляд кажется, что голос Атлантова был задуман в какую-то вдохновенную минуту с тем, чтобы воплотить торжество витальных сил, явить образ совершенного, гармоничного человека, не искушаемого сомнениями и потому счастливого.

Однако пение Атлантова только кажется идеалом гармонии. Слишком не безмятежно оно, основанное на отличном владении итальянской школой — залоге безмятежности и благополучия. То, как Атлантов пел форте, и то, как часто использовал этот оттенок, избегая полутонов, то, как выпукло и преувеличенно подавал эмоцию, отказываясь при этом от конкретности сюжетной и психологической, придавая большое значение музыкальной форме произведении, — все говорило о каком-то скрытом внутреннем конфликте, составлявшем загадку голоса Атлантова.

Многим современникам (это подтверждают рецензии) пение Атлантова казалось избыточно темпераментным, избыточно экспрессивным, избыточно патетичным. Сегодня мы понимаем, что оно стало последней, ослепительной вспышкой русского оперного гения, ознаменовавшей конец эпохи, стиля. Эта завершающая и все искупающая яркость несет в себе столько же праздничных черт, сколько и драматичных. Точнее всего этот эмоциональный эффект передает пушкинская строчка:

«Есть упоение в бою, у бездны мрачной на краю...»

Порыв определяет все в пении Атлантова. Непонятное и необъяснимое смятение рождается прямо из музыки, все усиливается, но не знает разрешения, так, словно при абсолютной вокальной свободе душа певца все же стеснена. Чем более изощренным становилось мастерство вокалиста, тем отчетливей в нем проступала драматическая двойственность, призванная отразить судьбу красоты в XX веке.

В голосе Атлантова на равных правах присутствуют естественная, феноменальная сила и столь же естественная и исключительная красота. На первый взгляд кажется, что красота оправдывает силу и благодаря ей предстает вооруженной. Но это не так. Красота, всегда готовая постоять за себя, внутренне беззащитна. Кто теперь может наверное знать, как часто при такой силе голоса бывали минуты, когда красота находилась под угрозой и страх грубости, страх внутреннего упрощения, страх утраты поэтического дара становился мучительным и неотступным?

Темы, давно известные и живописи, и литературе, конечно же, не могли не затронуть оперную сцену. И все же удивительно, что они обрели такое яркое выражение в природных свойствах певческого голоса, в котором красота представала настолько ослепительной, а сила настолько мощной, что казалось, обладатель такого таланта мог создать новый эталон оперного пения.

Постановка «Отелло» стала звездным часом Атлантова, партия Отелло — его лучшей ролью, сделавшей певца исторической фигурой задолго до того, как завершилась его карьера.

«Отелло» стал спектаклем подведения итогов. Ощущение конца эпохи было неотделимо от ощущения победы, завоеванной этой ролью, потому что высота «Отелло» была высотой абсолютной и для данного момента, и для всей истории Большого театра. В сущности, это была последняя постановка «большого стиля», не омраченная борьбой, в которой в последний раз в истории стиля и в первый раз после многолетнего перерыва эстетика вокала не вступала в конфликт с эстетикой постановки. «Отелло» явился последним опытом равносильного взаимодействия режиссуры и вокального искусства.

Случайно или закономерно, но Покровский в этой постановке совершил попытку выйти за рамки классицизма. Декорации с обилием драпировок, тканей и неровных плоскостей, многофигурные и пышные композиции мизансцен — все в этом спектакле вызывало образы барочной живописи и архитектуры. С трех площадок по обеим сторонам сцены ткань сбегала так, как сбегает вода в петергофских фонтанах, так же беспокойно и величественно, как пело поколение Атлантова. Спектакль, отмеченный странным единством зрительного зала, решенного в стиле барокко, смятенного и страстного пения и сценического действия, визуально претворявшего те же образы, что и вокал, развивался под знаком «необарокко».

Неожиданная уступка режиссуры вокальному кредо певцов не

осталась односторонней. «Отелло» показал, чем мог бы быть Большой театр, если бы разные течения на его сцене — одно, представленное Покровским, а другое, представленное солистами, — обрели возможность диалога. Этот же спектакль, возникнув как знак перемирия, предсказал ограниченность любых форм альянса, исчерпанность всех возможностей дальнейшего совместного существования.

В этой постановке образ Атлантова был основным источником драматизма не только потому, что он исполнял главного героя, не только оттого, что его сценическая инициатива была освобождена, но и потому, что он разрешил важнейшую тему -тему судьбы романтического героя. Атлантов привнес ее в спектакль Покровского, который никогда не был ею заинтересован. Благодаря Атлантову в «Отелло» произошло воскрешение романтического героя и прощание с ним, обнажение существа стиля и его завершение.

В системе театральных координат Атлантова романтизм — это высшая сущность оперы так же, как бельканто — высшая сущность пения. Родина Атлантова — ленинградский театральный романтизм. Его артистические корни — в той легендарной «Пиковой даме», в том Германе, в той, то угасающей, то возрождавшейся вновь романтической традиции XX века.

В Большом театре, в Москве, романтические контуры искусства Атлантова затуманились. Борьба и крайнее напряжение всех нервных сил, с одной стороны, взволнованная роскошь вокала, с другой, сделали Атлантова певцом необарокко.

Однако звук голоса Атлантова воскрешает вечную оперную мечту об идеальном романтическом герое, так много заключено в нем горячности и пыла. Звучание голоса Атлантова романтично, а манера пения, напротив, современна.

Именно в партии Отелло становилось заметно, как много в пении Атлантова поэзии звука. Звучание голоса до предела облагорожено, а эмоция до предела экспрессивно выражена. Это — незыблемый закон итальянской школы пения и все же нечто большее. Атлантов раскрывает скрытый психологизм бельканто. Когда он поет, то стремится как можно сильнее подчеркнуть этот романтический пыл звука, закрепить его в каждой музыкальной фразе, словно гонится за чем-то призрачным и прекрасным. Драма Отелло, смысл его жизни, заключенный в стремлении к идеалу, раскрывается не только на сюжетном уровне, но и на вокальном, на уровне фразировки, посредством тончайших акцентов в музыкальных фразах.

Сам процесс пения становится для Атлантова погоней за идеалом. Романтическая наполненность звука, как заветная цель,

то появляется, то ускользает вновь, делая пение предельно напряженным, предельно контрастным. Кажется, певец потому так подчеркивает горячность и пыл, что боится утратить их. А быть может, он поет о том, во что сам не верит. Поет и теряет веру. И чем меньше он верит в возможность романтизма и в высоту своего призвания, тем ярче и напряженнее звучит его голос.

Атлантова - Отелло выделяет из числа других исполнителей этой партии и отличает от них прежде всего — нервность. В сравнении с Отелло Пласидо Доминго, Отелло Атлантова палим каким-то внутренним огнем, он нетривиален, а потому — интересен. Доминго играет сюжетную линию образа. Он исполняет спокойного человека, которого внезапно, но по вполне объяснимым причинам начинают терзать страсти. Так, или примерно так, это написано у Шекспира, так это звучит у Верди. Нервность же Атлантова ничем ни в музыке, ни в сюжете не обусловлена. Драма души Отелло у Атлантова по силе страстей и по глубине рефлексии напоминает драму Германа. С первого момента появления на сцене в Отелло Атлантова уже есть какая-то взвинченность, настороженность, предрасположенность к трагедии.

И в то же время в этой партии Атлантова нет ничего чрезмерного. И патетика, и драматизм роли выдержаны идеально, и нигде Атлантов не позволяет своим эмоциям перейти через край. Напротив, певец собран и сдержан до предела, его душа, как сведенная пружина. Этот Отелло отгораживает себя от мира стеной холодности, за ней — его страсти.

Лишь кажется, будто «Отелло» — это трагедия обманутой и обманувшейся любви. На самом деле это драма выбора между страстью и долгом. В этом спектакле Атлантов — романтический персонаж, поставленный в условия классицистского выбора. А Яго — олицетворение житейской пошлости, воплощение тривиальных и бездарных интриг. Именно так, Отелло в том спектакле был талантлив, а Яго — бездарен и мелок. («Б. Покровский умышленно сделал Яго именно таким — увертливым, лживым, хитрым, улыбающимся - словом, подлецом,., мелким негодяем»*.)

Отелло — это трагический персонаж, поэт в образе полководца, вокруг которого — все проза. Приподнятость этого зрелища на самом деле оказывалась бутафорской, патетика — нарочито театральной, ибо тон ему задавала низменная житейская смекалка Яго. Ситуация противостояния протагонистов и среды, исподволь повторявшаяся во всех постановках Покровского времен Атлантова, на этот раз стала главным мотивом спектакля, в котором, в отличие от многих

других, практически не было бытовой обстановки. Тем самым тема «силы в пустоте», одаренности в мире пошлости, занимавшая искусство XX века, сделалась личной темой Атлантова.

Главный вопрос, поставленный в спектакле, — почему Отелло не сумел противостоять тому, что с ним случилось? Что помешало этому сильному, победительному, уверенному в себе персонажу, живущему долгом, совершающему правильные поступки, не лишенные благородства, что помешало ему противостоять пошлым и мелким силам зла?

Главная причина произошедшего с Отелло в том, что постепенно сила интриги подчиняла его себе и он начинал действовать по ее законам. В душе Отелло в какой-то момент заурядные мотивы становились сильнее прекрасных поэтических побуждений. «Отелло» у Атлантова — драма о том, как поэта, героя, романтика, человека сложного и одаренного затягивает и поглощает житейская пошлость. Как человек, до зубов вооруженный своими победами и своим блестящим голосом, оказывается неспособным противостоять пустоте внутри себя.

Самое страшное, с чем сталкивается Отелло Атлантова, — не внешняя пустота, окружающая героя, а та пустота, которая зияет внутри. Именно она и обеспечила драматический пыл и внутреннее напряжение. Боязнь внутренней пустоты все время подгоняла красивый голос Отелло и заставляла его звучать все более страстно, словно герой испытывал страх не обнаружить ничего за сверкающей формой своего голоса.

* Н. Шпиллер. «Отелло» Д. Верди на сцене Большого театра». «Советский артист», № 5, 3 февраля 1978, с. 2-3.

Так Атлантов впервые четко сформулировал совершенно новую в оперном театре тему, актуальную для всего поколения, возвысив психологическую и эстетическую драму формальной состоятельности и внутренней опустошенности до уровня шекспировской трагедии.

Весь спектакль «Отелло» в интерпретации Атлантова — это путь человека, который борется с внутренней пустотой, но, в конце концов, выносит приговор себе. Приговор этот был безжалостным.

Но сам Атлантов через образ Отелло стал трагическим героем. До того Атлантов оставался лишь героем-любовником, но теперь обнажилось существо его призвания. Трагический артист, быть может последний трагик, чье амплуа столь очевидно и так ярко воплотилось на оперной сцене в XX веке, Атлантов —

Отелло в буквальном смысле зарекомендовал себя артистом с романтическими, прямо-таки мочаловскими всплесками души. Как говорят современники, в один вечер он мог выйти и быть вдохновенным, в другой — выйти и не спеть ничего волнующего. Атлантов, действительно, «артист нутра». Но на его примере мы видим трансформацию такого типа артиста в согласии с темами современности. Сцена для Атлантова, видимо, не просто актерское и вокальное переживание различных ситуаций, чувств и эмоций. Это — дорога к внутреннему утверждению, к освобождению, путь к идеальному и гармоническому состоянию души, вызов пустоте и победа над ней.

В спектакле «Отелло» почти полностью был претворен в жизнь новый образ оперного театра. Атлантов избегал слишком сильных эмоций. Он победил свою эмоциональную щедрость во имя цельности спектакля, что могло бы служить иллюстрацией эстетики Покровского, который во всех своих спектаклях побеждал разумом чувство. Однако будущее сделало очевидной невозможность существования романтического героя в рамках классицистской модели театра. Об этом же метафорически свидетельствовала смерть Отелло в финале спектакля.

Черные бархатные ткани поднимались, и над Отелло, уже совершившим преступление, раскрывалась фреска «Страшного суда» Микеланджело. Этот дидактический художественный прием, найденный постановщиками, показывал, что смерть Отелло ничего не смогла разрешить и хаос победил гармонию.

Столь же неразрешима была и эстетическая ситуация, сложившаяся в Большом театре. Однако развязка наступила не совсем вскоре. Солисты, и Атлантов в их числе, еще пробовали привлечь на свою сторону угрюмых муз, в те годы стаями отлетавших от Большого театра. После лишения Бориса Покровского звания главного режиссера поиски нового образа театра, отвечавшего творческим устремлениям вокалистов, продолжались.

Достаточно драматично, что Атлантов с его талантом так и не встретился с оперой XX века, кроме главной партии в опере Прокофьева «Семен Котко». Но в этом — не только судьба его поколения, но и закономерная судьба оперы XX века. На материале оперы XIX века поколение солистов, к которому принадлежал Атлантов, сумело вокально выразить темы, значительные для искусства XX века и даже для него новые. Отказ певцов с роскошными голосами исполнять оперы XX века нельзя приписать лишь неразвитости их вкуса и ограниченности мировоззрения. Он объясняется той разницей в стилистике, которая явилась непреодолимым, в общем-то, препятствием в

освоении классических опер XX века артистами, владевшими классическим искусством оперного пения.

Поиски нового театра шли в другом направлении.

Последней премьерой Атлантова в Большом театре стала опера «Мазепа». Атлантов спел Андрея. После того как в Большом не стало Покровского, репертуарный план утверждал художественный совет, выдвинувший к постановке не самую популярную оперу Чайковского. Это название возникло не случайно. В поисках утраченных традиций, желая вновь увидеть в их зеркале лицо сегодняшнего дня, или, как принято говорить на научном жаргоне, потеряв ориентиры в желании вновь обрести самоидентификацию, театр вспомнил о спектаклях 40—50-х годов, понимая, что это — наиболее стилистически ярко выраженная эпоха в Большом.

Воспроизвести былое совершенство было очевидно невозможно. Провал во времени был по сути роковой и непреодолимой пропастью. И все же художественный совет понадеялся на чудо.

Осуществлять постановку «Мазепы» пригласили С. Бондарчука. И вовсе не случайно. Кинорежиссер был новым для Большого театра человеком, не чуждым больших, монументальных форм. Главное, он ощущал историю как некую эстетическую протяженность. Оформлял спектакль Николай Бенуа, последний представитель «большого стиля» в опере.

В определенном смысле этот спектакль ознаменовал конец очередной эпохи Большого театра. «Мазепа» — опера о страстной старости, стала метафорой устаревания стиля, страстного, но необратимого. Еще недавно казавшийся новым и многообещающим, он исчерпал себя слишком быстро. Надежды сменились напором, напор — разочарованиями. Художественный след эпохи Атлантова на сцене Большого театра становился все более зыбким, творческие устремления солистов — все более неопределенными. Время, прежде приносившее им только будущее, теперь стало уносить в прошлое дни, месяцы и годы. В Большом стали появляться какие-то новые люди, и время явно подыгрывало им, работало им на руку.

Примерно в то же время в Большом театре хотели ставить «Лоэнгрина». Но по далеким от творчества причинам премьера не состоялась. Эта ситуация стала едва ли не трагической. «Лоэнгрин» мог бы вернуть на сцену Большого Вагнера, который был представлен на ней крайне скудно, и раскрыть потенциал Атлантова как вагнеровского певца, который подозревали в нем все западные критики. Судьба очень рано начала подталкивать Атлантова к вагнеровской теме. Он что-то учил, о чем-то говорил

в своих интервью, он строил планы. Но ни один из них не осуществился.

Лоэнгрина Атлантов так никогда и не спел, и, быть может, в этом была какая-то роковая предопределенность. Как этому певцу и этому голосу, этой странной мятущейся судьбе спеть Лоэнгрина, победоносного и не принимающего компромиссов рыцаря, верного себе и своему призванию? Нет, в Большом театре время Лоэнгринов кончилось.

Атлантов сделался Канио, и этот образ во многом предопределил его будущую судьбу. Опера «Паяцы», принесшая певцу не меньшую славу, чем «Отелло», стала предпоследней премьерой Атлантова в Большом театре. Это была, пусть запоздалая, попытка певцов четко определить свою эпоху, свой театр, сделать Большой хоть отчасти театром великих голосов, певцов и итальянских опер, петь которые им было так любо. В памяти вновь вспыхнула Италия и «Ла Скала».

Однако попытка вокалистов приспособить Большой театр к своим оперным пристрастиям привела едва ли не к противоположному результату.

Постановку оперы «Паяцы» можно оценивать, как манифестацию чужеродности и неприятия Большим театром инициативы солистов. Метафорой одиночества Атлантова на сцене Большого театра и в рамках одного спектакля стала курьезная ситуация, когда хор пел по-русски, а Атлантов обращался к нему на итальянском языке. «Партии главных действующих лиц в «Сельской чести» и «Паяцах» исполняются на итальянском языке, а все остальные, включая и хор, — на русском. Но ведь театр требует в первую очередь ансамблевости, цельности, активности общения, он живет по законам жизненной правды. Можно понять, когда гастролеры, не знающие русского языка, вводятся в спектакль и волей-неволей вынуждены «общаться» с партнерами на своем языке. Но почему наши артисты в своем театре должны выглядеть гастролерами?»*.

Ситуация одиночества и отчужденности солистов от сцены, сцены от зрительного зала существовала постоянно, переходила из спектакля в спектакль, и ее заметили многие критики. Например, о премьере оперы «Вертер» в 1986 году рецензент написал: «...ощущение отчужденности между сценой и залом вообще не покидает зрителя на протяжении большей части спектакля»**.

Именно тогда, кажется, образ Италии, который нес в себе голос Атлантова, образ дорог, образ дальних странствий подчинил себе певца. Фактически жизнь сегодняшнего удачливого оперного солиста — это жизнь последнего бродячего

артиста. Я и вижу Атлантова таким артистом где-то посередине прошлого века, окруженным ореолом романтики и грубости бродячего театра, всем чуждым и повсюду желанным, переезжающим из города в город и вмещающим в свое искусство красоту и грубую силу, сомнение и тщеславие, благородные порывы души и меркантильность. Так в опере «Паяцы» неожиданно преждевременно проглянула будущая судьба Атлантова. Очень скоро стало понятно, что единственный путь — это отъезд.

И Атлантов сделал этот шаг. Сделал не только по житейским мотивам. Просто его эпоха тянулась дольше, чем эстетическая эпоха Большого театра, к тому времени исчерпавшаяся. А недопетые роли, несыгранные спектакли, недоосуществленная судьба толкали Атлантова прочь. Он исчез так, как обычно исчезают настоящие романтические герои. Просто однажды уехал куда-то, и больше мы не видели его.

* М. Игнатьева. «Праздник оперы. Премьеры опер «Сельская честь» Масканьи и «Паяцы» Леонкавалло на сцене Большого театра СССР». «Советская культура», 20 июля 1985.

** Д. Морозов. «Вертер»... без Вертера». «Московская правда», 11 декабря 1986.

Певцы, чей талант весьма весомо дополняет звание солиста Большого, клянутся в верности театру, стремясь тем самым снискать его расположение. Они говорят: «Россия для меня — это Большой театр». Я не знаю, чем был Большой театр для Атлантова. Но с тех пор, как он ушел оттуда, никто не знал, когда он возвращался в Россию.

— Какие сложности в партии Отелло?

— Одна сложность. Нужно быть Отелло. Нужно не просто сыграть Отелло, нужно «голосово» быть Отелло. Есть места, которые надо протрубить. «Прощание со славой» и дуэт «Клятва» — это труба Предвечного, такой должен быть силы, убедительности и отчаяния голос. Он должен быть как разящий, падающий, неотвратимый меч. Голос должен соответствовать тому положению, которое занимает Отелло в жизни громадной Венецианской республики. А занимает он там одно из первых мест.

При первом исполнении самым трудным мне показался выход Отелло. И, конечно, второй акт. «Прощание со славой» и знаменитый дуэт Яго и Отелло. Этот акт занял большее количество моего времени. Там наиболее интенсивным должно быть звучание голоса, наиболее беспощадным и наиболее

«отелльным». Что-то неотразимое должно происходить на сцене для того, чтобы все поняли, что делается с этим человеком. Нужен определенный объем голоса, мощь. Второй акт в смысле вокальном, в сценическом — это было очень трудно.

Третий, четвертый акты по напряжению, по вокальным сложностям, хотя там всего хватает выше головы, были для меня не так трудны. Потом все вошло в свое русло, заняло в организме какое-то определенное место. Появился автоматизм, появилась впетость от количества спектаклей. Это дало определенные результаты. Время, время, время очень помогло. Но если бы я не работал, если бы был доволен тем, что произошло в первый или второй раз, не было бы никакого роста и я бы не был интересен в этом спектакле для других стран. Работа, ничего особенного, кроме работы, трудной, часто неблагодарной, не оправдывающей мои желания. Работа как естественное состояние человека, которого называют профессионалом. Работа над арией, над дуэтом, над каким-то местом, над звуком, над окраской звука, над тесситурой, которая стала бы для тебя привычной, естественной и нетрудной, которая давала бы возможность выходить в самые трудные и ответственные места на твой лучший уровень, сохраняя эмоции и голосовую мощь и все вокальные возможности. Это отчаянная работа, в которой часто твои мечтания, твои предположения не оправдывались. Время и работа! Работа и время! В конечном итоге профессиональное отношение, я называю это просто профессиональным отношением, начало давать результат, приносить плоды.

— Владимир Андреевич, а ваш Отелло совсем негр?

— Я считаю, что он не негроид. Он мавр (moro), темный, а не черный. Но у режиссеров он бывает совсем черным. Как сажа выходил Лоренс Оливье. Бывает, что просто негры играли Отелло. Конечно, белым в «Отелло» не выйдешь. Грим здесь важен, а борода может быть разной.

— Каков он, ваш знаменитый Отелло?

— Ну что мне тут рассказывать? Ведь все понятно. В опере взята фабула из Шекспира, а душевная окраска сочинена Верди. Для меня Отелло — лучший полководец Венеции, может быть, даже единственный солидный воитель. И в силу определенных расовых отношений, несмотря на то, что он является завоевателем земель для Венецианской республики, он остается, при всем уважении к его талантам, черным во всех смыслах. Никто не может ему простить, что он темнокожий. Никто не может предположить, что он осмелится к дочке одного из сенаторов не только свататься, но даже подумать об этом.

— Он учился? Он умный человек?

— Он учился у жизни, конечно же. Во-первых, он безумно талантливый. Он семи пядей во лбу. Чтобы занять то положение, которое занял Отелло в Венецианской республике, таким и надо быть. Он гениальный, очевидно, полководец. У него была трудная, отчаянная, порой просто ужасная жизнь. А он — необычайно одаренный от природы, необычайно любознательный, знающий свое искусство, интересующийся им, чрезвычайно много читавший человек. По тем временам в этой республике Отелло высокообразованный.

— Почему же он поверил Яго? «Отелло не ревнив — Отелло доверчив»?

— Да, доверчив и всех мерит по себе. Он поверил своему ближайшему другу. Человеку, которого он много раз спасал в боях и который его спасал. Отелло считал, что чин не обязателен, чтобы быть ему другом и чтобы он стал другом. А Яго воспитан тем обществом, которое культивирует чинопочитание. Отелло не мог себе представить, что именно вот этот друг его предаст.

Со мной так в жизни тоже было. Самые болезненные удары я получал именно от своих самых близких друзей. Суть в том, что Отелло был выше предрассудков, существовавших в том обществе, в котором он жил, осуществлял свои таланты, работал.

Отелло знал, что его цвет кожи является какой-то преградой. И ведь надо сказать, что он не делал никаких пассов для завоевания сердца Дездемоны. Это она влюбилась! И он ответил на это чувство. Даже, может быть, против своей воли и вопреки тому, что он знал об обществе, в котором они существовали. Он ее не соблазнял, он ее не увлекал, он не действовал по плану, чтобы увлечь эту девочку. Нет! Это она безумно увлеклась им. И он просто не мог не ответить.

Он, может быть, даже и не мечтал, но когда вдруг...

Я знаю, Отелло понимал, что такое для Дездемоны ее шаг. И ценил его безмерно. Может быть, это было самое ценное приобретение за всю его жизнь! Самый высокий, самый красивый момент в его жизни! И он боялся разочароваться в том, что это опять не то. В конце концов, его чернота сказалась...

Отелло был абсолютно честен с Дездемоной и абсолютно правдив. Может быть, он просто рассказывал непонятным для нее языком, и это ее привлекало. Пришел солдат, солдат везде побывавший, в том числе и в рабстве, прошедший через все унижения. А она просто не знает, что такое унижение, не знает! Она не знает, что такое удар плети, она не знает, что такое плевок в тебя. Она, может быть, крови не видела, а этот человек пришел весь облитый кровью, со шрамами. Мы же не знаем, сколько у него рубцов. Мы знаем только, что свалился на ее

голову человек из другого мира, какой-то космический пришелец.

И вот это розовое, голубое, золотое, белое, нежное, охраняемое всей мощью Венецианской державы... Это была громадная держава, которая давила всех своей мощью, а Дездемона в самой середине ее жила. И вдруг — этакое, еще и темное!

Именно то, что он был абсолютно искренен и правдив, позволяло и ему рассчитывать на ответную искренность. Он же не рассчитывал на то, что произведет на Дездемону какое-то неотразимое впечатление своими рассказами. Он мог вполне ожидать, что она его прогонит. Но она не сделала этого.

Он раскрыл ее воображение, разбудил его. Да может быть, она и сама еще допридумывала по его поводу. Это уже дело Дездемоны. Может быть, он все это излагал не на том языке, не тем голосом, не те у него были манеры, к которым она привыкла. Но все это ее поразило, пробудило ее фантазию. И в конечном итоге эти фантазии вызвали в Дездемоне чувство к Отелло как к мужчине, интерес, что же это за необычное существо. Она была просто увлечена, увлечена предельно, бесповоротно!

Ведь никто же не знает, каким образом могла бы развиваться их совместная жизнь, продлись она год, два года. Может быть, Дездемона бы опомнилась. Может быть, то окружение, из которого она вышла, поддавшись на время необычному чувству, вернуло бы ее к себе. Каким-то образом этот брак распался бы спокойно.

Говорят, что трагедия Отелло в доверчивости. Я думаю, что весь он, вся его душа, все его нутро было по отношению к Дездемоне правдиво, честно и искренне. И конечно, он не требовал, но думал, что и она станет с ним честна. Может быть, он судил о ней по себе, а не по тому, откуда она вышла, из каких слоев, из какого общества. Ведь помимо той мощи, которой обладала эта республика, там многое было построено на лицемерии. Она вышла из высших слоев власти, очень лицемерных, политических. Она была дочкой одного из самых выдающихся сенаторов, не дочкой дожа, но дочерью одного из самых могущественных и влиятельных людей республики. Отелло же мерил ее по себе. Что ближе к нему, чем он сам? Никто и ничто. Потом Яго шел по степени близости, по доверию, по времени, которое он провел вместе с ним. Отелло верил Яго, как себе. В этом-то и трагедия, двойная трагедия: трагедия дружбы и любви, потому что Отелло подходил к этому со своих мерок, очень наивных, очень хрупких и очень прозрачных. Вот и все. Но все время мне казалось, что Отелло пришел в спальню с надеждой, что Дездемона его сможет переубедить.

— Роль — это игра или жизнь?

— Когда выходишь, это перестает быть игрой, должно перестать быть игрой. Это жизнь, но контролируемая внутри

себя, как у человека, попавшего в другие временные условия и одевшего костюм другой эпохи. Но это должно быть жизнью во что бы то ни стало. Люди в зале должны плакать, а если ситуация комическая, должны смеяться. Мне всегда помогало только то, что было внутри, в моей душе.

Я просто не могу понять только одну вещь. Платок, который Отелло только что держал в руке, ему тут же показывает Яго. Как же так? Это нельзя объяснить! Что же, он не мог вспомнить, что этот платок только что был у него в руках?

На то она и опера! Вот оно — необъяснимое ее воздействие! Есть много вещей необъяснимых и поэтому привлекательных. Знаете, когда человек себе все объяснил, становится просто неинтересно. А вот тайна, необъяснимость ситуации привлекает. Наверное, что-то подобное произошло с Отелло. Настолько все было очевидно, что просто ни связать, ни склеить.

— А были такие Дездемоны, которым удавалось вас переубедить, которых вам было жалко душить?

— Нет. Такой не было. Душить мне их всех было жалко. Это ясно. Я душил их всех одним и тем же приемом. Но не всегда двумя руками. Иногда одной, не глядя на нее. В ужасе от того, что делаю, я продолжал это делать. Там, в оркестре, проходят всплески страшной музыки, и я именно в этот момент делал вид, что душу: «На тебе, на тебе, на тебе до конца». Так Отелло жил, так Отелло умирал.

— А вы помните свой первый спектакль «Отелло» на Западе?

— Да, помню. В 80-м или 81 -м году я спел «Отелло» впервые в Венской опере. Первым моим западным Яго стал Джузеппе Таддеи — один из могикан, тогда ему было около 70. А сейчас ему под 90 лет. Я все думал: «Господи, пронеси меня через это «Отелло»!» Не потому, что я пел с ним, а потому просто, что это «Отелло».

А Таддеи — замечательный, яркий артист с несколько старомодной, но выразительной манерой игры: утрированный сарказм, злоба, широкие жесты. У него, действительно, старая итальянская манера, но он все доносит настолько выпукло, чтобы было понятно последнему остолопу, который сидит в зале, кто такой Яго. И голосом он был молод, но, надо сказать, он брал в середине слова дыхание. И пел уже большим, широким, драматическим баритоном. Но он и по природе своего голоса был драматическим баритоном. Потом он пел Фальстафа. Говорят, что замечательно. И Дулькамарро в «Любовном напитке».

— Владимир Андреевич, у вас очень красивые жесты. Они очень сценичные, очень соответствуют музыкальной интонации. Видеть вас на сцене — красивое и эстетическое зрелище, насколько я могу судить.

— Это не от меня зависит, а от воспитания. От того, в какой семье я вырос, в каком обществе. Я вырос в обществе мамы. Я смотрел, как она садится, как встает, как ходит, как разговаривает, слушал ее интонации. Все оттуда идет! Просто надо учиться вести себя. Я смотрел, какая мама в жизни, и перенимал. А поскольку она училась в Смольном институте, то, очевидно, ей каким-то образом удалось воздействовать на меня. Для меня в этом все объяснение.

И потом все зависит от ситуации. Положение Отелло, его звание в Венецианской республике, торжественность момента его появления, его ментальность требуют определенных жестов.

Так я относился и к Альфреду, и к Пинкертону — он американец, а они себя чувствуют свободно в любых ситуациях, абсолютно не стесняются, не комплексуют, как русские.

В общем-то какие-то моменты, касающиеся жестов, проходили в моей голове заранее. А как же? Я думал о стиле поведения моего персонажа на сцене. У меня было кое-что в запасе, наработано от общения с мамой. Я вырос в театре, я не знаю, кто такое количество спектаклей посмотрел и послушал, как я. Я наблюдал и хотел себе оставить то, что мне нравилось. Я не скажу, чтобы все мои жесты приходили спонтанно, над ними была проделана работа. И перед зеркалом тоже. И довольно часто. Но я не могу сказать, что я репетировал. Я просто пробовал, прилично ли это выглядит, можно ли на это смотреть. Прибегал довольно часто к такой системе контроля.

— Я читаю фрагмент рецензии: «После «На колени и кайся», в ужасе от нанесенного Дездемоне оскорбления он выбегает на авансцену и закрывает лицо руками».

— Было. Ну и что? Отелло может закрыть лицо руками, но может и не закрывать лицо руками. Важно передать ощущение испуга и то, до какой степени он потерял обладание самим собой, потерял самого себя в этот момент. Это можно по-разному изобразить. Не важно, каков сам по себе этот жест, важно, насколько он выразительный, насколько он может показать это состояние. Можно и лицо руками закрыть. А можно просто остановиться с безумным, непонимающим лицом, с белыми глазами. По-разному. Масса существует физических выражений состояния. Единственное, что на мой взгляд представляет сложность театральной игры, это то, что в опере отсутствует крупный план, например, как в кино. Поэтому и жесты, и

сценический рисунок должны быть очень яркими, четкими, выпуклыми и заметными, но не чрезмерно. Представление на сцене не делается в расчете только на первый ряд.

— А как вы относитесь к оперным штампам?

— Ужасно! Что такое оперный штамп для меня? Это то, что является формальным исполнением артиста, не наполненным им самим, не наполненным переживанием. Любой жест, самый заштампованный, например, от сердца вытянутая рука, может не являться штампом. Но как это сделать — вот в чем вопрос. Можно быть убедительным в самых простых жестах. Необходимо выбрать нужное место, нужное время и попробовать сделать это интересно. Еще громче сказать, талантливо. Штамп — это то, что не выражает прямо и честно состояние героя.

— Вы снялись в кино в «Отелло».

— Да. Есть запись с «Арена ди Верона» 82-го года, но это спектакль. Просто сняли, и все. А есть наш фильм-опера, снятый все тем же режиссером Окунцовым, который снимал меня и в «Моей Кармен», и в фильме «Где б ни был я».

— А что вы вообще думаете о фильмах-операх? Вам это нравится?

— Нравится. В кино гораздо шире возможности, они практически неограниченны. Визуально все может быть намного интереснее, чем в опере. Наверно, это представляет свой интерес, большой интерес. Но дело в том, что мой собственный результат меня никогда не удовлетворял. В театре надо было меня смотреть, а не в кино.

Что касается сложностей съемок в фильме-опере, то они, конечно, существуют. Мне надо было тренироваться петь под готовую фонограмму, надо было привыкать. Конечно, я открывал рот сначала мимо, невпопад. Потом приспособился. Но посмотрите, что сейчас идет по телевидению! Живьем там никого не услышишь, все поют только под фонограмму. Причем я обратил внимание на то, что на четкость артикуляции и точность попадания никто не обращает внимания.

— Что было после того, как вы спели Отелло в Большом театре?

— После того, как я спел Отелло, я потерял маму. Результатом ее страшной болезни и смерти стал мой стресс. Я не мог петь. То была депрессия, о которой я могу сказать откровенно. Глубокое, страшное отчаяние, очень долгое: 78-й, 79-й, 80-й годы.

Я потерял высокие ноты и стал петь баритоном. Я это сделал, чтобы мне не уйти со сцены, не потерять ее ощущение, потому что возвращаться психологически, заново да еще в другой

ипостаси очень сложно, просто страшно, чревато. Мама, уже умирая, говорила мне, чтобы я не оставлял сцену. Тамара Андреевна мне помогала, но мой опыт был ужасен. Хорошо, что все прошло и я вскоре смог вернуться на круги своя. Во время болезни я пел Дон Жуана в «Каменном госте» Даргомыжского, исполнил несколько раз Роберта в «Иоланте» в Зальцбурге вместе с Милашкиной, Нестеренко, Соткилавой. Спел в «Моцарте и Сальери». Я пел Моцарта тенором, но это было несложно.

Работа над этой партией была привлекательна тем, что в основе — трагедия Пушкина. Злодейство, совершенное Сальери, несправедливость по отношению к Моцарту — это мне казалось интересным. Сальери — умный, разбирающийся, крупный композитор, но по-человечески несостоятельный. Такое яркое отображение зависти! Конечно, меня это в жизни не могло оставить равнодушным.

В это же время в Вене, в Штатсопер, я спел Маркиза Щ Позу, был приглашен на эту партию. Слава Богу, что это произошло в первый и последний раз. Я все время из себя пытался сделать баритона.

После я долго не выступал. А потом произошло удачное стечение обстоятельств. А может быть, время прошло... Моя голосовая болезнь со временем меня отпустила. Я смог опять обрести свое пение, свой голос. Для меня было громадным счастьем, что во время моей болезни рядом со мной оказалась моя Тамара Андреевна. Она меня поддержала. По-человечески это естественно, но она мне помогла и в творческом плане, просто не дала опуститься как певцу. Раньше я себя ощущал под защитой мамы, а сейчас я себя ощущаю под защитой Тамары. Наверное, через них меня Бог защищает.

— Владимир Андреевич, а что вас привлекает в женщинах?

— Обаяние, мягкость, незлобивость, такт, искренность, ну и много такого, что невозможно передать словами.

— А с какого года Тамара Андреевна — ваша жена?

— С конца 71 года. Я сперва жил в Москве на Котельнической в высотке, мне дали жилье при переводе в Большой. Потом получил квартиру на улице Неждановой, где жил с мамой, а мамина ленинградская квартира отошла в ведение Министерства культуры. А потом мы с Тамарой, сдав наши площади тому же министерству, получили квартиру на Кутузовском проспекте.

— А помните ли вы первое знакомство с Тамарой Андреевной как с певицей?

— Помню, конечно. Тамару Андреевну я услышал, еще будучи студентом, в одном из телевизионных показов из Москвы. У нас был маленький такой телевизор «Авангард». Она пела

романс «Весна идет» Рахманинова. На меня произвела впечатление абсолютно свободная верхняя красавица-нота, которую она взяла. Я подумал: «Мать честная, какие красивые ноты извлекает человек из себя!» А потом уже произошла наша встреча.

Снимался мой фильм «Где б ни был я». Тогда-то я с Тамарой Андреевной и познакомился как с человеком. Но, к сожалению, она не смогла принять участия в этом фильме, у нее была постановка в Большом театре. И со мной снялась Маша Биешу.

И еще прежде, в 1966 году, во время съемок фильма Горикера «Каменный гость». Тамара Андреевна спела для этого фильма Донну Анну. Она приходила, все выучив, зная партию, приготовив ее для записи дома. А я ведь записывал это между турами конкурса! Ставил клавирчик и чесал с листа. Это была наша первая встреча с Тамарой Андреевной. Я тогда был еще солистом Мариинки. Встречались мы перед микрофоном, Хайкин нам дирижировал. Писали и расходились.

А как с партнершей в театре я с Тамарой Андреевной впервые выступал, наверное, в «Пиковой даме», когда я пришел в театр в 67 году. Я пел с Тамарой Андреевной 20 лет. «Пиковая», «Тоска», «Садко», «Дон Карлос», «Кармен», «Каменный гость», «Бал-маскарад», «Отелло», «Иоланта», «Мазепа» — все это наши совместные спектакли. Но не только с ней одной я пел, пел и с другими солистками. Все певцы моего поколения были гибкими партнерами, могли

свободно менять мизансцены во время спектакля, были очень профессиональными людьми.

— Я читала о конфликте группы выдающихся, профессиональных солистов с главным режиссером Борисом Покровским...

— Конфликт возник из-за того, что мы ощущали себя невостребованными в спектаклях, которые могли бы, должны были бы, в конце концов, быть на нас поставлены. Ведь Покровский в принципе ставил то, что он хотел, как главный режиссер. Может быть, кроме «Тоски» и «Отелло». Появление этих двух спектаклей в театре не было его инициативой.

И потом мы выступали не против него как режиссера, а против его стиля руководства. Просто отталкивающее впечатление производило то, как Главный позволял себе в недопустимом тоне разговаривать с ведущими режиссерами, артистами хора, вообще с артистами.

— А вы подписывали что-нибудь против Покровского?

— Против? Нет! А вот письмо в министерство с просьбой назначить Покровского главным режиссером Большого театра

подписывал.

— Галина Вишневская и Борис Покровский в своих мемуарах пишут о том, что когда их вышибли из Большого театра, им по этой площади даже проходить было больно. Видимо, от этого не уйдешь.

— Но их никто не вышибал. Борис Покровский ушел сам, Галина Вишневская ушла сама.

— Покровский говорит, что его заставили подписать отречение.

— Отречение от чего? Давайте называть вещи своими именами. Его лишили приставки «главный». А если он не главный, то он не будет работать. Он согласен работать только на положении главного режиссера. Его лишили возможности диктата, к чему он привык. У него эту игрушку отняли, и ему стал не очень интересен Большой театр.

— А вы бы хотели там диктовать?

— Для этого надо иметь «подспудное» желание. К счастью, у меня его нет.

— Наверное, каждый в театре боролся за то, чтобы в максимальной степени осуществить себя? Разве не так?

— Наверное, это так, но только не за счет других. Когда Покровский что-то ставил, то ставил это только для себя. Я тоже пел для себя, но я ничего ни у кого не отнимал. Пел я Хозе, и остальные вместе со мной пели Хозе. Да и все партии. А Покровский, пользуясь административными возможностями, имел власть решать, что он хочет ставить. И на этом заканчивались все разговоры. Власть — вещь страшная, она портит души. Страшно, когда человек, как Покровский например, десятилетиями находится у власти. Каждый, сидящий там на месте главного дирижера или режиссера, занимался не судьбой театра, а совсем другим. Главные занимались осуществлением своих персональных желаний, говоря о том, что это нужно театру и должно стать ядром развития театра. Это несправедливость и безобразие!

— Ну какие персональные желания у Бориса Покровского, кроме осуществления своего видения новой, современной оперы?

— При чем тут Большой? Свои персональные желания Покровский осуществил, создав параллельно с работой в ГАБТе свой Камерный театр. А вот не использовать поколение прекрасных голосов в новых постановках мировой оперной классики это, мягко говоря, невосполнимая потеря.

— После того как Покровский был смещен, Елена Образцова осуществила постановку «Вертера», если вы помните. Что вы

думаете об этом спектакле?

— Я прежде всего думаю о Жюрайтисе. Оркестр вдруг замечательно зазвучал, появились удивительные краски. С моей точки зрения, я все говорю с моей, краски, соответствующие настрою всей этой оперы. Режиссерская работа Образцовой казалась удачей и была чудесно оформлена художником. Лена была очень хороша, но было бы лучше, чтобы этот «Вертер» шел лет на 10, на 15 раньше и в этой роли была бы та же Лена. Было бы более кстати. Но почему-то никто из режиссеров не сказал тогда: «Я хочу поставить на Образцову «Вертера»». Не было ни одного раза сказано: «Я хочу поставить «Богему», «Манон» Пуччини, «Отелло», «Паяцы», «Шенье», «Плащ», «Самсона и Далилу».

Я должен признаться, что основная заслуга появления «Бала-маскарада» в Большом театре опять-таки моя. Это я своим авторитетом, простите за неудобоваримое слово, добился появления этого спектакля, добился внесения его в планы театра.

— От кого надо было добиваться?

— От административного и художественного руководства.

— И вы, действительно, считаете, что «Бал-маскарад» в этих помпезных декорациях Николая Бенуа хороший спектакль?

— Дело не в помпезных декорациях, а в том, что в этом спектакле были заняты лучшие певцы театра: Милашкина, Калинина, Касрашвили, Образцова, Мазурок, Соткилава, Ворошило.

— Владимир Андреевич, почему у вас нет никаких новых работ в Большом театре с 78 по 85 год?

— Я долго проболел, а потом мне надо было завоевывать утраченные позиции и возвращать их в Большом театре. Это отняло силы и время, было не до расширения репертуара. Я вообще предпочитаю не расширять его, а углублять. И за эти годы мне нужно было снова быстро преодолеть то расстояние, на которое меня отбросила моя болезнь, и иметь долгосрочную перспективу.

— В 1985 году в Большом театре были поставлены две оперы: «Паяцы» и «Сельская честь». Почему не пели в «Сельской»?

— Я считал, что мне больше подходит роль Канио. Канио — очень мужской характер. Он прежде всего мужчина, к тому же — обманутый. Знаете, когда не любишь, обман не так болезненно переживаешь, не так, как Отелло. Кармен не обманывает Хозе, она его не любит. В этом и сложность, и простота ситуации, в которой находится Хозе. А Недда — молодая жена. Ей 19—20 лет. Я думаю, что Канио и 50 нет. И он очень любит. Но для молодой девушки он, конечно, человек с очень большим возрастом. А

Сильвио — деревенский парень, ее ровесник.

Задача артиста искренне и глубоко показать страдания этого человека, обманутого человека. Некоторые итальянцы поют арию «Смейся, паяц!» достаточно мелодраматично. Но это и есть сплошная демонстрация мелодрамы, 200-процентная мелодрама. Так ее и надо воспринимать, так ее и надо петь. Просто не надо переходить через край. Конечно, можно в ней так нарыдаться! Надо сказать, что это действует, тоже действует на какую-то часть публики. Но мне дороже благородство форм и мера в рыданиях. Много там не надо. Иногда я чувствую искусственность нарочитого смеха, нарочитых слез. Всю свою артистическую жизнь я стремился к естественности переживаний, именно к естественности, к ненадуманности. Самое главное, чтобы никто не счел,

что это «сделано», фальшиво. А когда чувствуется театральность, для меня даже высокий уровень певца как-то гасится, принижается. Всегда через что-то в этой арии я не мог переступить.

— Эта опера была впервые спета в Большом театре на итальянском языке. Вы считаете, что хорошо петь на языке оригинала, когда в зале тебя не понимают?

— Что значит хорошо? Это культурно.

— Покровский утверждал, что в последнее время артисты стали использовать Большой театр как плацдарм для обкатывания опер на языке оригинала, чтобы уехать за границу и петь там. Что вы скажете по этому поводу?

— Я считаю это глупостью и демагогией! Вот вам: конкретный вопрос — конкретный ответ. Интересно, что говорить о постановках, скажем, «Бориса Годунова», «Пиковой дамы», «Евгения Онегина», «Хованщины» и.т.д. на Западе на русском языке? Это можно расценивать только как плацдарм для того, чтобы впоследствии это петь в России?

— Владимир Андреевич, вы были членом художественного совета и после смещения Покровского?

— Да, вместе с Милашкиной, Образцовой, Мазуроком, Ведерниковым, Нестеренко.

— Очевидно, у всех были разные пожелания относительно репертуарного плана?

— Не знаю. Ни на кого из этих людей специально не ставили спектакли. Решили поставить спектакль «Мазепа». Я принял в нем участие. Это моя последняя премьера в Большом театре. Андрей — это нелюбимая мною партия. Не моя земля, что называется. Удовольствия от исполнения этой партии я не получил. Я согласился ее петь только потому, что в спектакле участвовала

хорошая компания. Первоклассные солисты были заняты, и я решился и тоже ухнул в это дело.

— Спектакль ставил Сергей Бондарчук, кинорежиссер. Это был его первый опыт в опере. Как вы его оцениваете?

— Очень положительно.

— Вам казалось, что «Мазепа» — очень хороший спектакль?

— Хороший, но я не занимался выставлением оценок.

— В театре после спектакля проходило заседание худсовета, где выступали его члены. И вы там произнесли такую фразу: «Этот спектакль по уровню классности равен «Борису» и «Хованщине», и это — удар по тому разгулу в прессе, который существует в настоящее время». Вы можете мне объяснить, что за этими словами стояло?

— А стояло то, что в это время ездили танком по Бондарчуку, выдающемуся режиссеру и актеру с мировым именем. А поставил-таки Сергей Бондарчук «Мазепу» отлично.

— Владимир Андреевич, на ваш взгляд, дал ли что-нибудь положительное, кроме сотрудничества с певцами, вам Большой театр?

— Я не взвешивал, что мне он дал. Мариинка — осознание счастья, что я попал на сцену. А Большой? Может быть, так меня быстрее узнали. Может быть, так я получил возможность ездить. Господи, что тут говорить! В Большом театре прошла моя жизнь, там было все мое время, все силы, все нервы. Там были люди, которых я любил и помню. Там я пел любимые партии.

— А какие у вас — любимые?

— В моей жизни их три: Хозе, Герман, Отелло. Самые сложные, самые любимые роли, которые я так до конца и не сделал. Мне кажется, что сколько бы человек ни пел «Кармен», «Пиковую» и «Отелло», он всегда может найти что-то новое для себя в интерпретации. Они так и остались вечной фабрикой на всю мою артистическую карьеру, недостроенными домами, если можно так сказать. В этих операх особенно много всего для работы. Я благодарен композиторам, которые для всех для нас, в том числе и для меня, их написали. В конечном счете люди, давно ушедшие, нам оставили хлеб наш насущный. Я этим героям так сострадал, как будто я сам страдаю. Разве только во сне мне они не снятся.

Правда, мне снятся другие, совершенно кошмарные оперные сны. Звучит оркестр, меня гримируют, одевают, а я должен идти петь партию, которой я не знаю. Мне приснилось однажды, что я спел «Аиду» от первой до последней ноты. В жизни я «Аиду» спеть не успел. Меня никогда особо не волновал романс Радамеса. Я его

записал. А вот когда я думал, что я стану петь эту партию, опасения у меня вызывал очень тесситурный «берег Нила». Во сне мне приснилось, будто я спел весь спектакль, именно спектакль, от начала и до конца. Раз мне приснилось, что я пою «Аиду» после большого перерыва, я там уже кое-что подзабыл. Это был один из самых кошмарных снов: «Мать честная, как же мне вспомнить, как же вспомнить, как же вспомнить?» — мучился я во сне на сцене.

А еще мне с детства очень нравится роль Альмавивы. Она предоставляет обширнейшие возможности для всяких выкрутас и выдумок. Веселая, забавная, искрящаяся роль. Но бодливой корове Бог рог не дал. Не получилось. Не было у меня колоратуры в голосе. И все тут. Я пробовал, но все равно — так мазало. Можно было бы, конечно, спеть эти колоратуры смазанными. Но так не очень прилично. И я решил это оставить.

— Вы пели романсы, потом перестали.

— Перестал. Выбрал ристалищем оперную сцену.

— А чем романсы Чайковского отличаются от романсов Рахманинова?

— Чайковский более болезненный композитор. Заплакать я могу от Чайковского. Что поделать со мной? Рахманинов меня всегда приподнимает.

— Сентиментальнее у вас звучат романсы Рахманинова.

— Мне кажется, что нет. Я говорю о музыкальном языке. Чайковского я старался омажорить, осветлить, придать больше духовной бодрости. Рахманинов же оптимистичней внутри себя.

— Любимый — Рахманинов?

— Чайковский, Рахманинов, Верди, Пуччини. Они мне ближе всех. А еще я преклоняюсь перед этим колоссом, перед Мусоргским.

— Чем отличается герой романсов Чайковского от героев романсов Рахманинова?

— Тем, что у Чайковского — это блондин, а у Рахманинова — брюнет. А если серьезно, в общем-то, я все романсы пел от своего имени. Вот каков я, таков и романс. С разными нюансами, с разной драматической интерпретацией, используя разные краски голосовые, и силу звука, и манеру исполнения — более широкую или более собранную, более драматичную или менее драматичную, более лиричную или менее лиричную. Смысл-то во всех романсах один: мужчина поет о женщине и о своих чувствах, о своих переживаниях или о природе. А все остальное зависит от того, каковы краски, каковы возможности, какова сила чувств в исполнителе. Настолько и получается романс интересным или тусклым.

— Арии тоже о любви. А в чем отличие их от романсов?

— Романсы — это отдельное произведение. А в опере ария или какой-то большой сольный кусок входит в сквозное развитие действия всей оперы. Ария — это только часть музыкальной драматургии всего спектакля. Поэтому и подход к арии и к романсу совершенно разный. Романсовое творчество, концертное исполнение романсов требует других масштабов, более филигранной...

Нет, это не правильно, это не то. Я не могу сказать ни более филигранной, ни более тщательной отработки. Потому что те же арии требуют того же самого напряжения, и филигранности, и четкости, и верного попадания в состояние. Просто романс — это одно, целиком законченное произведение на двух, на трех, на четырех страницах. А ария — это отрывок оперы.

Любимый мой романс? Да они все у меня любимые, вы знаете. Я их перепел очень много, просто невероятное количество. И всегда пел то, что находило отзвук во мне. А как работал над тем или иным романсом...

Если бы у нас был клавир, я бы взял нотки и стал бы вам говорить, что я хочу сделать вот в этом периоде — 8 тактов, что в этом. Мы сейчас не имеем клавира с собой, чтобы вам разобъяснить, разъять гармонию по частям. Романс — это одно целое, со своими взлетами, с определенными смысловыми акцентами, с определенной вершиной.

— Вы записали много камерных сочинений?

— Не очень. Я уже говорил, что записывал пластинки тогда, когда меня приглашали. «Пиковую даму» в 86 году мы записали очень быстренько. Свою последнюю пластинку с итальянскими песнями я писал 3—4 месяца. Дубли были, но немного дублей. На пробах мне мог удаться один романс, на концерте — совсем другой, на записи — третий.

Обиднее всего то, что в своем глазу ты не видишь бревна. Когда ты ошибаешься — это в порядке вещей. Но когда щелкает смычок, или какой-то треск, или какая-то нота не вместе у оркестра, а ты поешь полным голосом, то на это почему-то особенно обижаешься на записи. Ведь голос-то у тебя внутри твой собственный, живой, который может сесть, а скрипка не может сесть, если на ней повторить мотив. Любой инструмент может повторить одну и ту же фразу 20—30 раз без особых последствий для себя. А голос человеческий имеет способность уставать, то есть терять качество.

Итальянские песни, что я записал последними в России, пели и Корелли, и Джильи, и Ди Стефано, и Карузо, и, в том числе, Ланца. Только у него я слышал английские песни. Мне безумно

нравился Ланца, его манера исполнения и его выразительность. Но я все делал по-своему. Я так считаю. Я вообще бы не подошел к этим песням. Это вина музыкального редактора на радио Ларисы Останковой. Она меня умолила, упросила, настояла в конце концов на том, чтобы я их записал. Честно говоря, я уступил. Так появилась эта пластинка. А потом меня пригласили на телевидение и даже фильм сняли «Такая большая любовь». Сейчас я благодарен Ларисе за то, что она своей настойчивостью преодолела мое безразличие.

— Можно ли узнать у вас о том, из чего состоит день певца. Как вы жили перед спектаклем?

— В молодости или потом? В молодости я несся, как самый быстрый, как самый оснащенный клипер, под всеми парусами. А потом... Режим, режим, режим! У меня по этому поводу нет ничего особенного, что бы я мог вам сообщить. Это была нормальная жизнь. Это значит за несколько дней до спектакля — никаких излишеств: не есть острого, не употреблять спиртного, от интимной жизни воздерживаться. Но это обычная гигиена артиста.

— Как вы жили после спектакля? Вот вы спели спектакль и домой. Вы что, прокручиваете все в голове? Или не домой?

— Нет. Это бывал ресторан, бывало застолье. И как правило, этим всегда и кончалось. Я был в кругу моих близких друзей, моих любимых людей, которые были рядом, делили со мной свое время. Я это очень ценил. Я всегда был в окружении, всегда было общество, всегда было обсуждение. В общем-то я, конечно, не обсуждал. Я просто слушал, что говорили по этому поводу. Но вот так это было потому, что надо было как-то снять дикое эмоциональное напряжение.

Конечно, бывали случаи, когда я приходил домой и ложился. Просто ложился в постель, но не мог заснуть. После спектакля невозможно спать.

А такого анализа — сесть и думать: это так, а это — не так, нет, такого не было. Я знал, что мне удалось, а что нет. Мои собственные ощущения меня, как правило, не обманывали. Поэтому я и говорю, что было очень редко, когда мне было после спектакля хорошо и я бы был полностью доволен.

— После большой роли всегда наступает эмоциональная опустошенность?

— Да, наверное, опустошенность. Конечно! За один вечер надо очень много отдать. Понимаете, убеждать — это очень не просто. Нужно иметь силу убеждения, громадную силу. Требуется громадное нервное, эмоциональное и психическое напряжение, для того чтобы убедить несколько тысяч зрителей, что все должно

быть вот так, а не иначе, и за собой их куда-то там увлечь, заставить плакать, я не знаю, что там еще... Это труд, большой, тяжкий труд. И очень часто неблагодарный.

— Как вы думаете, Владимир Андреевич, останься вы в Большом, у вас дольше бы была карьера?

— Может быть, она продлилась бы дольше. Я не знаю, что значит дольше. Я ушел со сцены в полном здравии, со всем диапазоном. И вы видели, от скольких спектаклей впереди я просто-напросто отказался. Раз и закончил, закрыл дверь на ключ. Просто в Большом мне не приходилось бы так много работать, не было бы такого дикого напряжения, как здесь. Я не могу сказать, как бы я работал и как бы я себя осуществлял, останься я там.

— Владимир Андреевич, а как вы относитесь к возвращению в Россию Галины Вишневской, к тому торжественному приему, который ей устроили в Большом театре? Вам бы не хотелось вот так же вернуться?

— Куда? Зачем? Я спрашиваю, зачем? Мне вернуться с моими взглядами туда же? Для чего? Что я могу там изменить? Я знаю, что нужно время, которого у меня мало. Для того чтобы что-то в России менять, нужно быть 25—30-летним. Тогда, может быть, в перспективе, положив жизнь на алтарь русского искусства, удастся что-то изменить. Но я не надеюсь.

— А вы, когда жили в России, пытались ли что-либо изменить?

— Да. Я пытался. И вы видите, чем это кончилось. Я хотел, чтобы Большой театр работал лучше, чище, честнее и профессиональнее. Это не устроило Большой театр. Можно резко сказать, но надо это сказать: «Кесарю — кесарево, а Богу — Богово». Нужно, чтобы люди знали свое место, чтобы реально, открыв глаза, они посмотрели на то, что они представляют собой в искусстве.

Я начал говорить о преимуществах договорной системы для солистов, потому что к этому времени театр был засорен голосами, которые не должны были бы работать в нем, а возможности убрать этот «балласт» не было. Надо было, наконец, начать проявлять принципиальность и платить солистам столько, сколько они заслуживают в соответствии с их качеством. Договорная система дала бы возможность притока новым, хорошим голосам в театр. А это значит, кому-то пришлось бы уйти. Вот тут-то и начался конфликт. Нужно понимать, что серость всегда агрессивна и берет числом. А уж если все это «озарено» партийностью!

— Быть может, повод для конфликта еще дало и то, что вы

настаивали на том, что в театре не должно быть «главных»?

— Может быть, но не только. Понимаете, это были убеждения, к которым я за многие годы пришел. Эти убеждения мои не соответствовали общему стилю руководства Большим театром.

Институт «главных» создает болезненность. За ним стоит так называемая «вкусовщина» и административная самостоятельность. Сила должна быть прежде всего доброй, тогда ее можно будет назвать еще и умной. Но для этого нужно, чтобы люди на высоких должностях были благородными в своей душе, жертвенниками в своей душе, понимали перспективу Большого театра, были честны с людьми, которыми они руководят, не злоупотребляли своей административной властью, были людьми громадного таланта и чести.

— Владимир Андреевич, у вас с главным дирижером Большого Александром Лазаревым вышел конфликт?

— С такими людьми у меня не может быть конфликта, это него был конфликт со мной. У меня была назначена поездка, согласованная с Госконцертом и дирекцией ГАБТа, на

10—12 спектаклей. За три дня до моего отъезда Лазарев запрещает мне эти гастроли. Он решил мне продемонстрировать, какое административное положение он теперь занимает и что в Большом меня ждет в будущем.

К тому же я был против его назначения главным дирижером и худруком Большого. Я открыто и свободно, к этому моменту уже открыто и свободно, выражал свое мнение. Я не считал, что его человеческие и творческие масштабы соответствовали тому посту, который он должен был занять.

— Вас не пытались удержать?

— Нет, не успели. Своим заявлением я поставил дирекцию Большого театра в известность, что я прекращаю свою работу в Большом театре. Я через день после этого уехал.

На Западе, конечно, я больше работал, чем в Большом театре, потому что надо было жизнь свою устроить. В моем распоряжении ведь остался малюсенький хвостик отведенного мне времени. Карьера моя была сделана и в России, и на Западе. По приезде на Запад я занял давно отведенное мне место в соответствии с моим качеством. Но вся моя жизнь прошла в России, на тех сценах. Там я жил и осуществлялся творчески.

Моей последней ролью в Большом театре стал Ленский в «Евгении Онегине». Я и не думал, что «Онегин» окажется моим последним спектаклем. Потом, когда я вспоминал, мне казалось, что я начал и кончил Ленским свою карьеру в Большом. Но раз вы говорите, что первым моим спектаклем там была «Травиата», то

значит я ошибся, мне хотелось, чтоб им был Ленский.

Почему еще я уехал на работу сюда? Потому что весь запас слов, особенно начинающихся со слова «прошу», у меня кончился. Вот кончился он, и все! Понимаете? Устал я уже просить! Просто нормальная человеческая усталость получать что-то в виде исключения. Это же непристойно, от этого страдало человеческое достоинство! Я считал, что мое не позволяло мне больше находиться в той ситуации, которую готовил мне Большой театр и его художественное руководство. Оставаться больше в Большом театре мне не позволяла моя совесть, совесть музыканта. Поэтому я и написал заявление.

А поскольку у меня есть определенные понятия в этом плане, мне пришлось уйти из Большого театра. Атмосфера, особенно партийная, с приходом баритона Юрия Григорьева стала сгущаться. Это я ощущал на собственной шкуре. Именно с партией у меня начались трения. Партийный комитет во главе с Григорьевым начал крестовый поход против оппортуниста Атлантова.

Как-то меня вызвали в партком: «Вы, мол, мало поете в театре». В ответ я предложил перевести меня на пол-оклада. Я это предложил для того, чтобы оправдать мои зарубежные гастроли. И меня перевели на пол-оклада. Вы этого не знаете?

А еще я сказал на парткоме: «ГАБТ работает на дотации. Если вас интересует моя работа, то пойдите и разузнайте, сколько в этом сезоне Атлантов сдал государству валюты». Я зарабатывал и для себя, но это была мелочь по сравнению с тем, сколько те, кто ездил, сдавали стране. Когда я пел от

Госконцерта, эта контора запрашивала определенную сумму, причем не брутто, а нетто, и получала ее. На Западе ведь тоже есть налоги, но Госконцерт с нас взимал чистоганом.

И все же у меня мысли не было уезжать. Но ведь началась перестройка, когда стали открывать форточки, окна и двери для работы за рубежом. Эта возможность возникла независимо от моего желания. Я подумал, что, как и другие свободные люди, я имею право вести свою жизнь и петь там, где захочу, не быть зависимым от престольных праздников нашего Союза.

— Почему вы решили жить в Австрии?

— По работе. Я часто пел в Вене. Вена мне напоминает Питер своей красотой, своими архитектурными ансамблями. Ни в одном из европейских городов у меня не было такого сильного желания походить по улицам, как в Вене. Центр Вены я очень люблю. По нему можно совершать спокойную, хорошую прогулку два — три часа.

Когда я ушел из Большого, я, совершенно естественно, не

собирался переехать жить на Запад. Я собирался здесь просто работать. Но ситуация складывалась таким образом, что до тех пор, пока в Большом был Лазарев, мне там нечего было делать.

— Но вы же могли, уйдя из Большого театра, жить в Москве, а работать в Вене!

— Но это было очень неудобно. Почему, я объясню. Вы же видите разницу в климате. Это значит приезжать домой и знать заранее, что ты заболеешь или бронхитом, или трахеитом, или насморком. А так как у меня был довольно интенсивный план выступлений, я не мог рисковать здоровьем.

А потом пошли дела, когда взяли и ограбили весь народ, ну и меня в том числе, потому что я являюсь частью народа. Просто аннулировали все сбережения на книжках. Я в один прекрасный день понял, что мне дома и не на что жить. Просто не на что! Ну конечно, я знаю, что мне скажут: «Вам не на что жить, а другие, мол, живут». Почему же я должен делать, как другие? Я — это я. И все.

— Вот эта страшная гонка по разным западным театрам, по разным странам... Десять лет... Утомительная, изматывающая, мучительно-однообразная в чем-то. Что вам светило эти годы? Что вас вело? К чему вы стремились? Вы ведь боролись, это борьба была?

— Да, это борьба была. Ну, во-первых, я боролся с самим собой, со своим здоровьем за свой вокальный уровень, которым обладал. Во-вторых, я знал, что не смогу и не хочу жить на ту пенсию, которую мне начислили. У меня тогда была, по-моему, пенсия 110 рублей.

А после того как случилась экспроприация в государственном масштабе у всего народа... После того как я увидел, что людям не платят не просто пенсию, а и за работу, непосредственно выполненную... Как я мог согласиться на это?

— Как именно вы ушли из Большого театра?

— Я пришел в театр, постучался в дверь директора, сказал, что мне нужно буквально пять секунд, положил заявление на стол. Переживаний не было. Вышел я там, где обычно выходят после спектакля, закрыл за собой дверь, сел в машину и уехал. Через день улетел в Вену. Было 30 августа, 1988 год.

С Москвой я простился без всяких сантиментов, а вот с Питером — с большими. Это мой родной город. Те места, где я бывал, остались для меня самыми прекрасными. Этот город никогда не был для меня строгим. Всегда оставался городом Пушкина и Чайковского. Капелла — в 50 метрах от квартиры Александра Сергеевича. Для меня это было что-то родное, близкое, очень значимое, эта значимость так и не прошла для

меня.

Я любил и буду любить Питер. Москва для меня — город, к которому я не испытывал никакой слабости.

Кстати, хотел бы сказать несколько слов о Лушине. Именно со стороны Лушина, моего последнего директора, я нашел понимание в тот момент, когда потерял голос. Это он мне помог восстановить ту оперную территорию в вокальном мире, которую я утратил во время моей болезни. Я ему благодарен.

— Владимир Андреевич, после того как вы с Валерием Гергиевым спели в Сан-Франциско, он не звал в Мариинку?

— Почему вы так решили? Звал, конечно, звал. Первым именно он пригласил меня, после того как я ушел из Большого театра. Он позвонил мне и предложил работать в Мариинке. И еще тут же предложил работать в опере в Тбилиси дирижер Кахидзе. Но я уже был связан обязательствами с заграницей. Так как у меня они были на три, на четыре года вперед, я не мог отказаться. Это не принято.

— Почему вы не приехали хотя бы один раз спеть в Мариинку? Ведь даже Доминго приезжал.

— Наверное, Доминго позволяет себе это. Я не мог позволить. Мне как-то было еще психологически тяжело сделать этот шаг: вернуться туда, где я начинал в 23 года. Прошло слишком много времени. Я оттуда уехал, когда мне было 26, а сейчас мне 63 года. Мне хочется приехать в Питер, просто в город. Я скучаю по городу. Мне хочется по нему походить, встретиться с друзьями, провести время за столом. Знаете, приехать туда и что-то петь, значит опять что-то доказывать. Мне это не нужно. Я устал.

Глава 9. ЗА ГРАНИЦЕЙ

Уехать — значило отказаться разделить общую участь, оспорить приговор истории, фактически вынесенный оперному стилю Большого театра во второй половине 80-х годов. Атлантов покинул Большой в период художественного блуждания театра в потемках. Многие и по сей день не считают тот момент предвестием будущего упадка, а тогда лишь наиболее чуткие понимали, на какую дорогу встал Большой. Западный финал оперной судьбы Атлантова весь построен на преодолении: не только возраста и театральной конъюнктуры, но и инерции истории. Вокальная манера Атлантова, во многом определявшая стиль Большого, в более широком смысле соответствовала романтической модели оперного театра больших голосов, воплощаемой на сценах Европы и Америки поколением звезд - ровесников Атлантова. В 1988 году, в момент окончательного разрыва Атлантова с Большим и выбора певцом западной карьеры, этот стиль и этот театр не только в России, но и во всем мире уже подошел к рубежу, ограничивавшему дальнейшие возможности развития.

Переход Атлантова из Большого театра к самостоятельной карьере за рубежом означал перемещение в иной художественный контекст, с которым Атлантов сталкивался и прежде, но никогда не существовал постоянно. Переменилась организация работы Атлантова, а также восприятие певца публикой. И все же особого драматизма в этом переходе не было. Начавшись с момента первых гастролей с труппой Большого театра, карьера Атлантова в 1987 году была увенчана тем, что его признали в Вене лучшим исполнителем партии Отелло и он первым из советских артистов получил звание «Каммерзенгера» Штатсопер. На Западе, в конце своего пути, Атлантов очень органично вошел в тот круг певцов, к которому эстетически и стилистически принадлежал с самого начала своей карьеры, со времени стажировки в Италии, когда, не смея ни о чем мечтать, он смотрел на казавшуюся недоступной сцену театра «Ла Скала». Развиваясь в унисон с карьерами знаменитых солистов 70-х годов, судьба Атлантова в зрелые годы подарила ему партнерство с Мирелой Френи в «Пиковой даме» и «Онегине», совместные выступления с Гяуровым, Каппуччилли, Брузоном, Ричарелли, Бальца, Маргарит Прайс, Сэмюэлом Рэми.

Путь Атлантова на Западе более всего интересен для исследователя тем, что выявляет не только черты

индивидуальности певца, но и близость и различие двух направлений одного вокального стиля в момент становления и в период угасания: отечественного, включающего в себя опыт «Ла Скала», и западного, имеющего те же истоки. Начавшись почти одновременно и вместе, карьеры Атлантова и выдающихся европейских певцов его поколения вскоре надолго разошлись, с тем чтобы потом соединиться вновь, демонстрируя исторический результат и подводя итог пройденного оперным театром пути за два десятилетия.

Еще в момент первых гастролей 1964 года певцы «Ла Скала» поразили советских слушателей небывалой простотой своего пения. Эта простота (когда пение иллюзорно легко, как речь), нисколько не прозаическая и не бытовая, проистекала, очевидно, из особой внутренней раскрепощенности свободного человека. «Ла Скала» в 60-е демонстрировал идеальный способ пения и вместе с тем типическое состояние души европейца того времени, который воспринимает пение как выражение широты и свободы внутреннего мира. В нашем же оперном искусстве в 70-е пение воспринималось как процесс преодоления и освобождения. Эту мысль подтверждает цитата из интервью Атлантова, данного за границей и опубликованного на немецком языке. «Пение — это выражение внутреннего напряжения, оно связано с раскрытием нервной системы. Петь — это освобождающее счастье,., оно поднимает меня. Для меня петь в опере — это экзальтация тела и души»*.

О перемене театрального контекста свидетельствует высказывание Джанкарло Дель Монако, выделенного Атлантовым из числа режиссеров, с которыми ему довелось работать. «Итальянское драматическое пение приходит в упадок.

* Klaus Geitel. «Den Aufstand Wagen». «Welt», 1 декабря 1989.

Мы на Западе все больше специализируемся на другом репертуаре — Моцарт, Глюк, Спонтини, Керубини, Гайдн, Перголези, Паизиелло, музыка барокко». (Из выступления на пресс-конференции в Мариинском театре 23 мая 1996 года.) Спектакль, востребующий тип голоса и тип актерской индивидуальности, сформированные большим стилем и большими страстями, действительно, постепенно уступал место концепционным режиссерским постановкам, опирающимся на иной репертуар и рассчитанным в первую очередь не на эмоциональное, но на интеллектуальное участие исполнителя. Горячность и пыл Атлантова сильно контрастировали с холодноватой и умственной эстетикой подобных современных

спектаклей.

Понятие «большого стиля» предполагало совсем иное отношение к оперному зрелищу, сохранившееся со времени императорского театра, как к торжеству воображения, к спектаклю, как к феерии.

Именно на такие спектакли был ориентирован мировой оперный процесс в те годы, когда Атлантов начинал свою карьеру. Перемена театрального контекста и эстетики, произошедшая с тех пор, сделала оперный театр менее романтичным. А разрушение национальных европейских границ привело к утрате индивидуальных особенностей национальных школ. Пришло время очень мобильных певцов-универсалов, владеющих не одним, а несколькими стилями пения, и очень жестких временных рамок постановки спектакля.

На Западе очень четко обозначилась одна из главных тем Атлантова, тема внутреннего противостояния неромантическому миру, намеченная в Большом театре, но развивавшаяся и в западных спектаклях. Во всех своих ролях Атлантов вел постоянный диалог. Сначала — с Большим театром, потом — со всем миром, на самом деле — со своим временем. И в общем, именно голос был единственным средством защиты Атлантова от агрессивной внешней среды на сцене и тем инструментом, с помощью которого он, возможно, вел скрытую полемику. Выступая в предложенных условиях, Атлантов все равно от сцены к сцене разыгрывал свой собственный вокальный спектакль. «Одним лишь голосом трудно создать образ. Однако Владимир Атлантов поет Отелло с таким большим эмоциональным напряжением и силой, что производит сильное впечатление...»*.

* «Staatsoper. Super-schwer-Gewicht». «Wochenpresse», 12 января 1990.

«Атлантов оформляет свою партию главным образом за счет голосовых средств, но делает это с замечательной силой и драматическим напряжением. Результат такого подхода оказывается великолепным. Атлантов... одним только голосом показывает закономерность того пути, по которому его герой приходит к смерти»*.

Отечественному слушателю трудно оценить оперный путь, пройденный Атлантовым на Западе, так как мы были плохо информированы о развитии его иностранной карьеры в годы, когда он служил в Большом. А когда Атлантов с этим театром порвал, вся информация о нем и вовсе доходила до нас в виде слухов. Мы что-то знали о венской постановке оперы

«Хованщина» 1991 года, в которой Атлантов пел Князя Андрея. Мы читали о выступлении Атлантова на сцене «Арена ди Верона» в партии Отелло летом 1994 года. А однажды газета «Мариинский театр» напечатала короткое интервью с певцом, которое лишь подогрело интерес к не поддающемуся забвению имени Атлантова, но не удовлетворило его. Каждая встреча с певцом и каждое случайное упоминание о нем, находившее нас здесь, казалось неожиданным, потому что это были встречи за порогом сюжета, исторически завершенного, за границей, во всех смыслах этого слова. Не только за рубежом страны, но, в первую очередь, за гранью исторической, художественной, стилистической судьбы, которая связывала Атлантова с Россией и с Большим театром и которую нельзя было разорвать никаким усилием воли. Несмотря на то что Атлантов сошел со сцены и давно уехал из Большого, его оперная судьба еще не закончена. Без него и певцов его поколения, без связи традиций вряд ли был бы возможен сегодняшний день Мариинского театра. С годами мы будем все больше понимать, что значил Атлантов для нашей оперной сцены. Без прошлого нет будущего. Судьба Атлантова — залог нашего оперного будущего.

Мой терпеливый читатель, этот рассказ прервется на самом интересном месте. Глава, посвященная западному десятилетию Атлантова, была куда более подробной. Она включала в себя цитаты из рецензий на зарубежные премьеры певца, описание его спектаклей, хронологию его выступлений. Однако главный герой пожелал оставить это за кадром ленты его жизни, которую мы смотрели вместе с тем, чтобы увидеть в обратной последовательности и с обратным смыслом один заветный эпизод....

* Ingeborg Kohler. «Dramatisch aufgewuhlte Fallstudie eines Feldherrn». «Munchner Merkur», 25 марта 1991.

Я уступила. Владимир Атлантов — действующее лицо и вдохновитель этой прозаической поэмы — как настоящий романтический герой имеет право на роман с открытым финалом.

И здесь героя моего... Читатель, мы теперь оставим...

Я, как и вы, еще не знаю, чем кончается эта книга.

— Очень скоро в Большом театре я понял, что дом у нас строится не с фундамента, а со второго этажа. Почему в Большом и по сию пору присутствуют все эти склоки, вся эта гадость? А потому, что люди там работают десятилетиями вместе, в то время как здесь артисты собираются на постановку. Какие-то певцы приезжают за месяц до спектакля. А так называемые звезды — за

10, за 15 дней до спектакля с выученными, конечно, партиями. Они делают премьеру, потом идет серия спектаклей, между которыми солисты не видятся. А после все разъезжаются. Эти солисты с большой радостью встречаются в другом театре, на другой постановке, через некоторое время.

Когда люди постоянно варятся в одном котле, начинаются проблемы. Кроме того, нас умело стравливали. Действовала установка: разделяй и властвуй. Эти звания, квартиры, зарплаты. Такое впечатление, что вы не знаете этого! Если бы люди были независимы... Что значит — независимы? Если бы они работали по контракту, получали пристойное вознаграждение за свое пение и уезжали, то ничего подобного в театре не было бы. Оркестр в Штатсопер постоянный. Потому даже в этом оркестре существуют склоки. Правда, здесь нет инструментов, при помощи которых без наркоза вытягивали нервы и создавали болевые ощущения. Здесь есть оклады, но никто не завидует, потому что знает: ты получаешь столько, сколько ты стоишь. Понимают: приехал гастролер, и цены на билеты подняты, а билеты все равно раскуплены. А у нас не дай Бог кому-то прибавят двадцать или тридцать рублей! Зависть в Большом взращивалась специально. Здесь же, на Западе, между артистами нет отношений. Самое большое через месяц все разъезжаются.

— А вы не наблюдали в Большом театре каких-то иных отношений, чем те, которые установились между певцами вашего поколения?

— Да, пожалуй. Старшее поколение артистов было воспитано иначе. Они имели другое мироощущение и другие отношения. Это было заметно. С нами старшее поколение контактировало очень мягко. В основном, доброжелательно.

Я считаю, что до сих пор неправильно построена работа театров, в том числе Большого. Театр не может работать 10 месяцев в году, а должен работать от 6 до 7 месяцев. Столько театров, сколько сейчас есть в России, не нужно, потому что они пустуют. А платить артистам надо пристойно. У нас везде и повсюду непрофессиональное отношение к работе, не к творчеству, а к работе. Искусство, тем более театр, — дело всегда убыточное. Но Большой театр всегда работал на дотации, он не приносил казне ничего. Что говорить о низком уровне людей в театре? Как говорится — зри в корень. А корень зла — консерватория. Артисты, приходящие в театр после консерватории или после аспирантуры, учат партии по полгода. Я не понимаю наше театральное цацкание с певцами. Что это такое? Человек должен быть назначен на партию, знать день премьеры, день начала спевок и сценических репетиций. К этому

времени он обязан быть готов. Это профессионализм, это та работа, какую он выбрал сам. Его никто не заставлял это делать.

— Чем отличается работа оперного артиста в России от работы на Западе? Вы почувствовали отличия?

— Нет, потому что я не менялся. Я продолжал к работе относиться так же. А в организации работы — огромная разница. Здесь иной, очень жесткий стиль отношения к работе. На Западе никто не возится с певцами, да и время им отводится на подготовку спектакля малое. Максимум 40 дней.

Сначала мы приходим на спевки и видимся друг с другом с радостью, потому что уважаем уровень друг друга. Постоянно на постановках используются только хор, оркестр, компримарии. А все остальные партии обеспечиваются певцами очень высокого ранга. Сперва я участвовал во всем репетиционном периоде. А потом, в силу моей занятости, импресарио договаривался, и я приезжал намного позже. Мне хватало десяти-пятнадцати дней, чтобы разделить концепцию, кое-что изменить в моем видении и пойти навстречу режиссеру.

У певцов есть расписание, которое они составляют на несколько лет вперед. Без экивоков и расслаблений, ты знаешь за год, за два тот день, когда тебе петь спектакль и день начала репетиций. Ты приходишь и ты обязан петь. Если же не приходишь, тебя второй раз не пригласят. А поскольку тут вознаграждение за работу несколько отличается оттого, что мы получали в России, то и отношение другое. Если ты чего-то не сделал, поднимается вопрос о неустойке, которую ты должен выплачивать. Эта жесткость явилась для меня неожиданным организующим моментом. Ведь она начисто отсутствует в работе Большого. А как в Мариинке, я не знаю.

— Владимир Андреевич, вы пели с очень разними певцами. Вы замечаете, какие голоса сейчас в моде, какая манера пения доминирует? Сейчас в моде интеллектуальное пение?

— Сейчас в моде просто пение. Все стремятся петь как можно лучше. А поем мы так, как написано композитором. Тут ничего нельзя ни убавить, ни прибавить.

Раньше, правда, было такое понятие, как амплуа, а сейчас оно утрачивается. Лирические голоса поют такие партии, в сторону которых им даже смотреть нельзя. Правда, довольно часто это заканчивается трагически.

— А как вы думаете, почему певцы, не обладающие голосами экстра-класса, в наше время имеют много шансов прославиться?

— Они обладают голосовой выносливостью и идут в тех рамках, в которые их направляет дирижер. В тех постановках, где участвуют эти певцы, впереди летит тройка лихих — дирижер,

режиссер и художник, а уже следом едет возок с ними. Мало яркости, индивидуальности, неправильности что-ли!

Если человек начинает что-то исполнять, он невольно становится соавтором композитора и автором своего прочтения. Он должен передать собственное ощущение момента, ситуации, взаимоотношений между мужчиной и женщиной. Певец, композитор, режиссер и дирижер — это абсолютно равные ипостаси в спектакле. Если мне кто-то предлагает более интересное решение, я ощущаю это, ощущаю всем своим организмом. Ну не дошел я до этого! Воображение мое поднялось до какого-то уровня и остановилось: больше нет духовных или музыкальных возможностей. Для меня счастье — это открытие. Я благодарен, что мне открыли то, чего я не знал. Но я не могу подчиниться диктату.

— Я знаю, что для того, чтобы быть приглашаемым ведущими театрами мира, такими, как «Метрополитен», например, надо попасть в определенную обойму. Можно ли сказать, что ваше имя, которое уже сделано было, и то, что вы солист Большого театра, помогло вам?

— Артист Большого театра не имеет значения в мире импресарио.

— Расскажите о своей карьере. Я знаю, что на Западе певцу, имеющему неплохой голос, но еще не сделавшему себе имя, сложно получать такие ангажементы, какие получали вы.

— Когда я был молод и пел в Большом театре, меня узнали на Западе прежде всего благодаря победе на Конкурсе Чайковского, еще благодаря конкурсу в Софии, моим гастролям в качестве ведущего солиста Большого театра в Париже, Японии, Австрии, Италии. В Австрии я получил индивидуальные гастроли на следующий год после приезда туда с Большим театром. Не знаю, как бы сложилась моя судьба, не будь этих поездок. В то время ведь никто не мог выехать. Это сейчас человек может спеть прослушивание в любом театре и начать карьеру. Для этого и имени иметь не нужно. Гастроли предлагают сразу же после удачного прослушивания в любом театре. Не важно, откуда певец приехал.

— Кто был вашим первым импресарио?

— Райнерен Антуан. Сначала с его помощью я начал ездить в Германию. А потом импресарио Рудольф Рапп подошел ко мне прямо за кулисами после спектакля и предложил работать с ним. Я никаких возражений не имел. После этого

последовали разные предложения. Но жизнь на Западе имеет и свои минусы. Во-первых, потому что, как я вам говорил, я так не работал в Большом театре. И, во-вторых, мне пришлось, я

вынужден был брать то, что мне предлагали. Хотя я брал только половину. Но будущее заставляло перенапрягаться и закрывать глаза на свое состояние. Конечно, если бы все начать гораздо раньше, я бы строже, жестче подходил к своему состоянию. Если бы мне не в 50 сюда попасть, а в 25!

Но судьба у меня певческая была все равно сказочная за счет того окружения, тех певцов, которые со мной пели в Большом. Умудрил Господь родиться там, где я родился. Тоже счастье!

— Были ли у вас неудачные спектакли?

— Естественно. Мы все живые люди. Здесь, на Западе, совершенно иначе платят. И за каждым исполнением стоит совершенно определенный гонорар. Я знал, что у меня пенсии здесь не будет. Поэтому мне приходилось не отказываться и петь во всех спектаклях, даже и в больном состоянии. Я отказался от двух, от трех, может быть, спектаклей за 10 лет. Ведь возраст мой, — когда я уехал, мне было 49 лет, а через 6 месяцев исполнилось 50, — накладывал отношение и обязательства по содержанию своей семьи. Потом мне надо было думать, что же меня ждет в конечном итоге по завершении этой карьеры. Каким образом я буду существовать, жить. И этим определялось то, что я находил в себе мужество, ненужное может быть мужество, петь не в очень хорошей певческой форме. Это было. И от этого я ни уйти не хочу, ни промолчать не хочу.

Понимаете, когда человек родился здесь, он к 40 годам, а может и раньше, абсолютно обеспечен и может себе позволить выступать тогда, когда он находится только в хорошей форме. А в 50-летнем возрасте — это та проблема, которую надо было решать сиюминутно, к сожалению.

Ни плохой, ни хорошей критики о себе я не читал. Иногда, впрочем, я заходил в литературную часть театра, и мне переводили прессу. Я знаю, что в последние годы были негативные рецензии на мои выступления. Наверное, имело место быть то, что дало основания писать так. Что я могу сказать кроме этого? Больше ничего... Ничего больше... Если были такие рецензии, значит, они были.

— Вас когда-нибудь освистывали?

— Конечно освистывали, еще как! Это первый признак успеха в Америке. Это было в Сан-Франциско и на «Отелло» в «Метрополитен». А здесь, в Европе, топают ногами. Однажды вдруг я услышал надвигающийся гул. Я подумал, что это землетрясение. Я слышал, что оно сопровождается каким-то гулом. Нет, разобрался, топают ногами.

— Почему за все время вашей карьеры вы спели в «Метрополитен» всего два раза?

— Я был приглашен еще на открытие нового здания «Метрополитен» после той самой «Силы судьбы» в Кировском театре, но об этом даже не узнал. Потом меня приглашали на постановку «Кармен», но я не смог поехать. Я должен был туда ехать с Образцовой после очередных гастролей Большого театра. Но тут-то и началась моя болезнь.

— Венский театр был для вас родным домом, как и Большой?

— Мой родной дом — Мариинский театр. Большой — мой не родной дом. Бывает одна родная мама, остальные все — не родные. Венская Штатсопер — театр, который хотел как можно чаще иметь меня в своем репертуаре. Но я много работал и в Гамбурге, и в Мюнхене, и в Штутгарте, и в Берлине, да и везде. Правда, в Вене я одно время работал больше, чем в других театрах. Например, в первый раз исполнил оперу Пуччини «Плащ» в Штатсопер в замечательной постановке Отто Шенка. В России я ее не пел.

Шенк — известный театральный деятель. Он поставил в Вене «Бориса Годунова», очень заметный и очень любимый зрителями спектакль. Прежде эта опера очень долго или вообще никогда не шла в Вене. В своей постановке Otto Шенк очень правильно прочувствовал «русскость» «Бориса Годунова». По-моему, кто-то изего дальних родственников —славянин. В Штатсопер Бориса пел Гяуров, в свое время работавший над этой партией с Караяном. Это явилось событием. Конечно, в спектакле Шенка не было того блеска и шикарности, которые были в Большом. Что ни говори, ближе к моему сердцу, к моему существу — наша постановка «Бориса» в Большом театре.

Потом Шенк поставил триптих: «Сестра Анджелика», «Джанни Скикки» и «Плащ». Моего героя в «Плаще» зовут Луиджи, героиню Джорджетта, а ее мужа — Микеле. Треугольник, как всегда. Муж в возрасте, молодая жена и Луиджи, по найму работающий на барже Микеле. Со всеми вытекающими отсюда последствиями. Дело кончилось удушением. На этот раз — моим. Микеле задушил меня и кинул на мой труп несчастную Джорджетту.

Партия Луиджи небольшая, высокая, трудная, тесситурная. Там есть одно особенно сложное место в дуэте, очень высокое. А у Микеле — очень красивая ария. «Плащ» — короткая опера, но я был рад включить ее в свой репертуар.

— За какую роль вы в 1987 году получили звание «Камерзенгера»?

— Не за одну роль. Я с 71 года каждый год в Штатсопер пел. Это у нас звания — ранги, как в армии. А здесь — просто обозначение твоих заслуг, признание значения артиста в театре.

И есть только одно звание «Камерзенгера». Это — общественное подтверждение того места, которое артисту позволяет занять его качество.

— Что за коллектив в Штатсопер? Как он менялся за 25 лет? Как он устроен?

— Не знаю. Коллектив — это компримарии, хор и оркестр. А все остальное — приглашенные солисты. Штатсопер сегодня переживает не самые хорошие дни. Сейчас нет авторитета, к которому надо было бы подтягиваться. У нас назначали на пост «главного» по неизвестно-известным причинам. А здесь во главе театра стоит признанный авторитет. И теперь здесь такого попросту нет. В свое время здесь был Караян, потом Карл Бём, Маазель, Аббадо. Караяна я не застал. Остальные были на моем веку. Оркестр, хор и солисты следовали за этими музыкантами. Венский филармонический оркестр, оркестр Штатсопер, некогда являл совершенно идеальное звучание.

— Что вас больше всего волновало в годы карьеры на Западе?

— Что Бог у меня возьмет голос раньше времени.

— Раньше, чем вы сумеете себе заработать на безбедную жизнь?

— Просто раньше. Деньги — одна из составных, но не основное. Я понимал, в каком возрасте я находился, понимал, что приехать на Запад в 50 лет — это предприятие достаточно рискованное. И боялся потерять голос через год, через два, через три.

Смешно говорить, будто я развивался от 50 до 60 лет. Просто надо было оставаться на наработанном уровне, бороться с годами, с возрастом. Рейзен пел в 90—91 год и замечательно пел. Козловский очень пожилым мог петь, мог записывать. У него был чудесный голос со всеми верхними нотами. Джузеппе Таддеи сохранял голос до 80. Ханаев, по-моему, как-то спел Германа в Большом театре в 70 лет. Кто-то заболел, спектакль должен был лететь, его вызвали, он пришел и спел. Кипоренко-Даманский, украинец, был в такой же форме. Но таких певцов очень немного.

Певец может закончить даже к сорока годам. В принципе, большая часть певцов именно так и заканчивали. Так что в силу моего возраста я не могу сказать, что я развивался. Просто надо было удержать свое звучание и физическое состояние на достаточно высоком уровне. Вот и все. Этот возраст требует сопротивления природе.

Я мечтал о том, чтобы уйти со сцены тогда, когда я захочу, в полном вокальном порядке, чтобы уход не был связан с потерей голоса, чтобы со мной не случилось ничего плохого и чтобы мне Бог дал возможность осуществить эту свою мечту. На Западе я

очутился в спокойной, культурной атмосфере. Я вообще от жизни не хотел слишком многого, не предъявлял чрезмерных требований. Мне кажется, я довольно четко представлял свои возможности и не хотел получать большего, чем мог получить. Понимаете, здесь я занимался тем, чем я и должен был заниматься. Тем, ради чего я родился. Это было, конечно, большим плюсом той западной жизни, в какую я попал.

Главное, чтобы человек был счастлив и преимущественно спокоен. Конечно, есть некоторые моменты, которые мне бы хотелось изменить, но в основном моя певческая карьера была чиста, без пятен. По-человечески мне бы хотелось кое-что изменить, за некоторые поступки мне стыдно. Человеческие отношения — это самое зыбкое, это — не отношения на сцене, даже самые искренние и самые трагичные. Человек ведь меняется на протяжении жизни: из друга превращается в ничто, я не могу сказать во врага. Зла смешно кому-то желать. Мои друзья так и остались моими друзьями. Та любовь, привязанность, которую я испытывал к этим людям, осталась. Я им благодарен за каждый день, за каждый час, за каждый год, который мы были вместе. Просто люди ушли из моей жизни. Но все, что было интересного, ценного в то время, то со мной.

Это сугубо личные, сугубо внутренние вещи. Люди, с которыми я не вместе, живут со мной не тем, из-за чего мы расстались, а тем, кем они были в наше счастливое совместное время. Я не хочу говорить о своем отношении к людям, которые еще живут, не хочу объяснять причины, раскрывать обстоятельства, при которых мы расстались. Это — потери. Теряется жизнь, теряется честь, достоинство, и друзья уходят.

Я хочу сейчас отойти от карьеры, привести кое-что в самом себе в порядок, оглядеться, осмотреться, может быть даже попробовать понять, что мне удалось, а что не удалось. У меня, вот мы говорили, был небольшой репертуар, который можно было бы расширить. Но не удалось. Не удалось удержать друзей рядом с собой. По-новому и глубже надо мне оценивать свои поступки. И на все это надо время и определенный покой, и мир, мир не соревновательный. Сейчас у меня настал, я так думаю, созерцательный момент в жизни. Поживем — увидим, что там будет дальше.

Как говорят, еще не вечер. Я не могу сказать, что у меня все впереди. Вечер наступает, но он еще не вступил в свои права. Просто надо знать об этом. Я начал чувствовать, как уменьшается время. Ну а там... Вдруг что-нибудь взбредет, да как захочется тряхнуть стариной. Посмотрим, посмотрим. Я готов ко всему.

Чем я сейчас живу? Я научился радоваться вещам на первый

взгляд будничным. Я учусь быть благодарным. А еще я охочусь. Вот-вот, это вы правильно сказали, охота, она пуще неволи. Снега, морозы, дождь — это не имеет значения. Охота для меня — это слияние с природой. Человеку свойственно заниматься добычей пропитания. Для меня выезд в глушь, в лес является событием. Здесь, в Вене, у нас появились прекрасные друзья, в свое время уехавшие из России. Появилась у меня компания, со свойственными для этой компании разговорами о рыбалке, об охоте. Это мне доставляет громадное удовольствие. Я ощущаю, как я успокаиваюсь и умиротворяюсь, несмотря на то что охочусь. Видимо, мне полезно проводить время именно так.

Но охотником я стал сравнительно недавно, сначала сделался рыбаком. А потом, значительно позже, у меня появилось ружье. Все постепенно. Было мало времени, много работы. Это сейчас я в бессрочном отпуске...

Знаете, как трудно мне было в самом начале. У меня не было сил, чтобы что-то воспринимать вокруг себя, кроме бесконечных поездок, самолетов и перелетов. Я приехал в Вену и жил в каких-то гостиницах, а когда Тамара Андреевна сюда переехала, закончив карьеру, мы стали снимать квартиру. Потом построили дом под Веной. А сейчас снова живем в квартире, а дом, он оказался слишком большим.

Больше всего за годы карьеры здесь мне запомнилась борьба с болезнями. Сейчас все остальное в голове уже перепуталось. Прежде всего, трудности относятся к жизни в гостиницах. Это однообразие. Однообразие не только номера и гостиницы, но однообразие пути в гостиницу, из гостиницы в театр. А еще — однообразие проведения времени. Гостиница — это всегда много народу, каких-то встреч.

Когда была возможность, я жил рядом с театром в апартаментах. Снимал их театр, оплачивал я сам. Так делают все певцы-гастролеры. Конечно, я предпочитал апартаменты, а не гостиницы, так как там есть кухня. Здесь, на Западе, в полвторого, в два рестораны уже закрываются, а открываются в полшестого, в шесть. Надо есть или рано, или перед спектаклем, что невозможно.

А в апартаментах живешь в обстановке какой-то привычной квартирности. Мы часто с Тамарой Андреевной вместе ездили: и в Германию, и в Италию, и в Испанию, в Америке с ней были, да и вообще везде. Если я ездил без Тамары Андреевны, я готовил себе сам. Не могу сказать, что я умею готовить, но кормил себя сам как-то. Ума большого не надо, чтобы себе приготовить бифштекс или рыбу. Я вообще люблю все, особенно те блюда, которые готовит Тамара Андреевна. А вот кафе люблю итальянские.

Только итальянцы умеют готовить кофе, а остальные — черную водичку.

В городах, где я был, я почему-то всегда находил время для того, чтобы пойти в зоопарк. В Берлине — громадный зоопарк. В Вашингтоне и в Вене тоже был в зоопарке. Все зависит от времени года: зима, весна, осень, снег, дождь, слякоть, сырость, ветер.

Если позволяла погода, я ходил в кино, чтобы молчать. Я посмотрел много хороших фильмов. Нет, Висконти я вообще не видел. А Феллини... Но когда он снимал? Может быть, я его в молодости и смотрел. Вот первая часть «Крестного отца» Копполо меня просто сразила. Я долго был под впечатлением. Кино для меня было развлечением, средством для сохранения вокальных и физических средств. Шкатулочка, в которую забираешься, сидишь, молчишь и не подвергаешься опасностям. Раньше, когда я был моложе, всюду были набитые кинотеатры. Сейчас они пустуют. Только первую неделю по выходе фильма можно увидеть какие-то очереди. Но мне как раз и нужно было сидеть в пустом зале, и чтобы никто рядом не чихал.

Однажды во Франции у меня было приключение, связанное с кино. Был перерыв между спектаклями «Тоски». Я думаю: «Куда мне деть себя?» А в это время в кино появилась первая серия фильма «Эммануэль». И я решил убить время. Подхожу к кинотеатру и впервые увидел во Франции очередь, метров 100. Я когда вижу очереди, мне плохо становится. Решил пообедать и пойти на спектакль. А ресторанчик, где я обедал, находился как раз напротив оперы. Я подхожу туда и смотрю. Что же такое? Подкатывают машины, люди выходят нарядные. «Почему это мэрия проводит собрание в день спектакля? — думаю я. — Когда же они это успеют убрать?» Подхожу и ищу, что же идет утром. Уставился и смотрю. Спектакль начинается в час сорок пять. Я гляжу на часы — час тридцать. Вы знаете — «сердце мое упало в землю». Я застыл и почувствовал, как у меня организм вдруг стал костью. Верхнюю часть я перестал вообще чувствовать. Я влетел в театр как пуля. Я не загримировался, успел надеть только лосины и белую рубашку. Я даже не успел надеть сюртук, в котором Каварадосси приходит, который он должен снимать на сцене. Я еще надевал левый ботинок, а уже заиграл оркестр.

Больше всего меня удивило, что когда я влетел ураганом, смерчем, торнадо в театр, там была спокойная обстановка. Никаких пожарных машин, никаких обмороков... Только сказали: «Поздновато!» И я подумал: «Господи, а если бы я попал на этот фильм, что бы было!» Полный зал! Представлял себе очень долго, что бы произошло. Скандал бы был! Но скандал, это так просто и так мало по сравнению с тем, что бы действительно я испытал.

— А где были ваши первые индивидуальные гастроли?

— Мои индивидуальные гастроли начались прямо со Штатсопер, где я пел первый раз на индивидуальном выезде «Тоску». Это было сразу же после гастролей Большого театра. И вот с тех пор до 1996 года я пел здесь. Выпускали, конечно, редко. Но все-таки выпускали. Я пел и в Белграде, и в Будапеште, и в Восточном Берлине, в Варшаве, в Праге, в Софии много и довольно часто. Но туда-то проблем с выездом не было. Даже специально посылали, хотели, чтобы в наши братские социалистические страны приезжали заметные в России певцы. С Большим театром побывал в «Гранд Опера», «Скала», «Метрополитен». А потом — Неаполь, Рим, Милан, театры в районе Реджио Эмилия, Парма, во Франции — в Марселе, Париже, в Монпелье, на летней арене, где проводятся фестивали. В Германии — это Берлин, Гамбург, Мюнхен, Штутгарт, Франкфурт, Дортмунд, Висбаден, Дюссельдорф. В Испании — это Барселона, Мадрид. В Англии — это Лондон, «Ковент-Гарден», в Америке — «Метрополитен», Нью-Йорк, Питтсбург, Минеаполис и Сан-Франциско. Вот театры, где я был.

Да, еще «Колон» в Буэнос-Айресе. Я пел в «Пиковой даме». Говорят, что это самый большой театр в мире, что там зал самый вместительный. Я не знаю, так ли.

Вспоминается, как мы с Тамарой Андреевной давали концерты, а впоследствии спели «Тоску» с Лорином Маазелем в Западном Берлине. А потом у меня были назначены гастроли с немецкой оперой в Японии, куда я должен был ехать вместе с Маазелем петь «Тоску». Но меня туда благополучно не пустили.

В Японии у меня были большие гастроли: Токио, Нагасаки, Осака. Публика в Японии необычная. На первый взгляд она достаточно взрывная, после арий хлопают с возгласами. Наверное, японцы никогда не кидают фрукты на сцену. Дело не в этом. Меня поразила Япония еще тогда, когда я приехал в составе труппы Большого театра. Я заходил в зал во время спектакля и видел, как многие сидят с клавирами на коленках и листают их с абсолютно серьезными, каменными японскими лицами, проверяют все.

Считается, что публика в Италии отличается особой горячностью. Я ничего особенного не наблюдал. Это итальянцы, просто итальянцы. Специфический театр там только один, он в Парме. Пармская сцена считается самой опасной, потому что публика там иногда разговаривает с солистами, кидает яйца. Парма славится этим. Мне рассказывали, что однажды там давали «Отелло», а Дездемону пела очень слабая певица. И после разговора с Яго Отелло произносит фразу: «Как я ее убью?» А из

зала ему тут же ответили: «Нам все равно, но поскорей». Я там тоже пел и «Отелло», и «Кармен», и «Паяцы», но меня Бог пронес. Мне ничего не советовали.

В «Скала» я пел, в Неаполе я пел, а вот в Помпеях я не был, потому что во время спектакля я берегся, а после я садился в самолет и летел дальше. Я не был ни в Африке, ни в Китае, ни в Австралии, ни в Новой Зеландии. Там мне петь не приходилось.

Из городов, кроме Вены, мне особенно запомнились Будапешт, Прага и Париж. Это города-красавцы. Особенно Будапешт. Там небольшой оперный театр, очень традиционный, но совсем не такой, как наш Большой. Конечно, еще Рим. Он ошеломляет. Это город всех времен. Рим на меня произвел очень сильное, но странное впечатление. Я думал, что римский Форум гораздо больше. Мне казалось, что там собирались многие тысячи римского народа. А он оказался маленьким, как и Колизей.

Все эти города со своими лицами, со своим характером, со своей душой, со своим нутром, со своей мимикой, в конце концов. Эти города характерные. Спокойно я прошел по Мадриду. В Барселоне очень интересные здания, но очень осовремененные. К Лондону я отношусь спокойно. На Бейкер-стрит не был, туманов не наблюдал, но дождичек меня там прихватывал. Я в лондонских парках погулял, в центре, даже в зоопарк как-то съездил. Какое-то время мне нравился Мюнхен. Но пристрастие у меня только к тем городам, которые я перечислил. В Копенгагене я пел «Отелло». В Хельсинки мы с Милашкиной пели в замечательной постановке «Дон Карлоса». Строгость, испанская строгость. Чернота. И только маленькие белые гофрированные воротнички и манжеты. Черно-серый колорит оформления.

Америка... Когда я попал в Америку впервые с Большим театром, я был поражен Нью-Йорком. Это колоссальный город, но не значит, что он обязательно должен понравиться. Сначала у меня было отрицательное впечатление. Наверное, там в то время была забастовка мусорщиков. Не знаю. Но я пришел в ужас. Мне город показался таким грязным, что я просто не понял, как же там могут люди жить. Мы там жили с театром в отеле «My Flower» прямо напротив центрального парка. Я в Нью-Йорке даже плавал в Атлантическом океане. Нас вывозили ООНовские работники. Почему-то запомнил, что на берегу стояли грили. В Тихом океане я не плавал. А на Канарах в Атлантике плавал.

— Вы там пели?

— Да, мне приходилось петь в Лас-Пальмосе. Канары — это Испания, растут пальмы, очень хороший климат. Кроме того, на Канарах родился Альфредо Краус, но не в столице. А Лас-Пальмос — это столица. Лететь туда не так долго, как в Америку, а всего

часов пять. Канары находятся на уровне Африки, даже не ее северного побережья, а чуть южнее в океане. Была жара в 35 градусов. Все же лучше, чем в термах Каракаллы в Риме, где было все 37. В Лас-Пальмосе дует океанский бриз. И театр закрытый. Спектакли начинаются в половине восьмого, когда жара немного спадает. На открытых площадках спектакли начинаются в девять. На «Арена ди Верона», например, дожидаются темноты, чтобы можно было живописать светом.

В Лас-Пальмосе старый, чудесный театр, построенный из дерева, с замечательной акустикой. Он не такой уж большой, но очень знаменитый. Внутри он не красный, а отделан темным деревом. Это непривычно. Второй такой театр был в Барселоне, тоже обладал чудесной акустикой, тоже был из дерева, но сгорел, и сейчас его восстанавливают.

В Лас-Пальмосе, действительно, высокий уровень театра. Через этот театр прошли все известные мне певцы. Там пели Доминго, Краус, Брузон, Каппуччилли, Риччарелли.Я пел там с Милашкиной «Отелло». В этом мне повезло, потому что обычно там спектакли строятся на одну карту, на одного человека. Редко бывает, что вместе поют два известных солиста.

В этом спектакле пел итальянский баритон Корелли. Сейчас ему около 50 лет. Он очень крепкий баритон. Голос, может быть, не исключительной красоты, чуть-чуть матовый, но звучит очень округло, по-настоящему драматично.

— Вы много пели в Испании?

— Довольно-таки. В Мадриде, в Барселоне. Мадрид мне понравился меньше, чем Барселона с ее удивительными зданиями, необыкновенной архитектурой. Правда, в Мадриде есть Прадо, художественный музей, где все знаменитые испанские художники. Я бывал там так часто, как позволяло время и погода. И в Испании бывают дожди. В Мадриде я спел оперу «Плащ» и участвовал в постановке «Бориса Годунова».

— В Испании очень много замечательных драматических теноров сейчас. Чем вы это объясните? Там существует особая школа?

— Да? А кто? Я что-то не наблюдаю сейчас в Испании молодых классных теноров. Все испанские певцы, которые сделали себе имя, в основном моего или старше моего возраста. Это Каррерас, Краус, Доминго. А еще в Испании был певец Джакомо Арагалл — спинтовый тенор. Но он тоже солидного возраста.

Хосе Каррерас был чудесным певцом, когда начинал свою карьеру. Все говорили, что у него лирический голос. А мне казалось, что по его объему это голос спинтовый, который мог бы

позволить ему петь и драматические партии. С моей точки зрения, он пел несколько открыто. Я не знаю, правильны ли мои ощущения, но мне казалось, что он подражал Ди Стефано. И «голосово», и в своих вокальных приемах. То есть он довольно высоко шел открытым звуком. А потом его подкосила болезнь. Просто так она не проходит. У Каррераса был голос красивый, как и у Джакомо Арагалла. Иногда мне даже кажется, что у Арагалла голос красивее. Арагалл поет «Дон Карлоса», «Тоску», «Кармен». Я его слышал на сцене. У него были различные периоды в карьере, взлеты и падения, и сейчас он совсем уже немного поет. Хотя Арагалл не старше Каррераса.

— Какие постановки делались на Западе специально на вас?

— В любой премьере участвовали и другие солисты. Но если ставится «Отелло», то, очевидно, это ставится на Отелло. Верно? Если ставятся «Паяцы», то Канио там основной персонаж. Хотя там и Тонио очень яркий персонаж. Ну а «Кармен» ставится и на Кармен, и на Хозе. «Самсон» — это не только Самсон, но и Далила.

В Вене я пел премьеру «Плаща», «Бориса Годунова». «Самсон» и «Отелло», «Кармен» — премьеры Западного Берлина. «Кармен» и «Пиковая дама» — премьеры в Мюнхене. «Отелло» — премьера в Штутгарте. «Кармен», «Отелло» — Гамбург. «Отелло», «Самсон», «Кармен» — Париж. «Плащ», «Борис» — Мадрид. «Пиковая дама» — «Ла Скала». «Пиковая дама», «Паяцы» — Сан-Франциско.

— Работа с какими режиссерами вам особенно памятна?

— С Джанкарло Дель Монако и Пьеро Фаджони.

— Чем вам импонирует их творческая манера? Над какими ролями вы с ними работали?

— У Фаджони я участвовал в «Борисе Годунове». У Дель Монако — в «Паяцах», «Кармен», «Отелло». Манера же импонирует совпадением того, что режиссеры показывают, с тем, что они хотят. Убедительностью того, что они хотят, и умением показать, как этого добиться. Герои в их спектаклях имеют определенный стиль, стиль поведения на сцене.

Для меня всегда была более значительной концепция дирижера. Режиссер мне просто содействовал в трудные моменты сценической работы. В этом смысле очень помогало изображение того, что режиссер хотел видеть. Мне был важен, нужен и понятен режиссерский показ. Этим режиссер сокращал расстояние между тем, что он говорил, и тем, чего он хотел. В принципе ничего нового режиссер не мог требовать, а вот показать действие, состояние... А то, что он хотел бы почувствовать, — это уже задача для моего голоса. Показ — это не поверхностный прием, это результат работы, размышлений режиссеров по поводу того

или иного спектакля. Я не могу сказать, что он когда-либо сбивал мое собственное желание что-то изобразить.

— С режиссерами вы работали над жестами?

— И с ними тоже. Мизансцену определяет режиссер. А жесты идут от нутра. Есть акценты, которые режиссер просит, настаивает, в конце концов приказывает делать по-своему. Певец-то занимает самое последнее место. Бывает, делаешь режиссерам предложение, от которого они не отказываются. В принципе мои жесты меняются в зависимости от интонаций, от вокальных красок. Когда артист находится на сцене, он в привилегированном положении. Он может сделать все так, как захочет, и режиссер ничего не способен изменить, потому что он вне спектакля. Здесь можно взять реванш. Но, конечно, не назло. Эмоциональный человек может забыть на сцене то, о чем его просит режиссер, и начать, как режиссеры говорят, «нести отсебятину». Но когда эта отсебятина удачна, не так уж и плохо. Мне удавалось убедить режиссера, что и певец бывает прав. А режиссеры и дирижеры всегда считают, что они, как монархи, иногда могут позволить артисту внести что-то свое в спектакль.

— А принято ли среди западных режиссеров, о которых мы с вами говорим, работать за столом с артистами над текстом?

— Нет, в моей жизни такого не было. Если человек по смыслу действует органично, естественно и логично, то зачем ему нужна работа над текстом? Объяснить дураку-певцу, о чем речь идет?

— Расскажите, пожалуйста, еще о Дель Монако?

— Джанкарло Дель Монако знает все хоровые партии, все партии солистов, знает наизусть партитуру оркестра, все слова, все мелодии от первой до последней ноты. Это производит потрясающее впечатление.

— Что нового было в «Отелло», в «Кармен» Дель Монако?

— Нового? Что значит поставить спектакль по-новому? Значит написать новые декорации. В «Кармен», которую я с Дель Монако делал в Гамбурге, например, говорили, что Хозе должен быть более сдержан, быть более солдатом. Другой режиссер говорил, что Хозе может расстегнуть мундир, в Испании жарко. Манера поведения может быть различной, но взаимоотношения героев не изменишь! Музыку-то не перепишешь! Остается та же драматургия действующих лиц и музыка.

Дзеффирелли ставил «Кармен». Я наблюдал, как он работает. Ничего нового, никаких экстравагантностей. Дзеффирелли — не режиссер выкрутас. Его талант выдают не идеи, а общий тонус спектаклей, который нельзя не почувствовать. И постановка «Кармен» вышла очень талантливой, интересной, яркой.

— А в чем заключается эта яркость, как вы думаете?

— Не могу ответить. Просто понимаешь, что этот спектакль выпадает из общего плана. Не потому, что там актеры двигаются особенным образом или что-то напридумано, а просто представление, начиная от певцов и оркестра и кончая оформлением сцены, производит необыкновенно сильное впечатление.

— Вы работали с Дзеффирелли?

— С Дзеффирелли лично я не работал никогда, то есть не пел его премьеры. Он ставил «Паяцы» в Риме. В очередную серию этих спектаклей я был приглашен. Дзеффирелли зашел ко мне в уборную. Я с ним познакомился еще в Вене. В Риме я получил от него какую-то долю комплиментов. Дзеффирелли говорил мне о том, как звучал мой голос, и о том, что я — живая личность на сцене. Я в свою очередь рассыпался в комплиментах, потому что считаю его мастером вроде Караяна. Я сказал ему, что мне всегда интересно в его спектаклях выступать. Я много пел в поставленном им спектакле «Кармен» в Штатсопер.

Думаю, что Дзеффирелли за 70 лет, но выглядит он совершенно великолепно. Не знаю, как ему это удается. Он очень элегантен, очень вальяжен. И он знает, кто он. Ему об этом говорят со всех сторон. Он слышит это и по радио, и по телевидению, и от своих коллег, и от артистов в театрах. Словом, знает себе цену. Другое дело, что он не придает этому большого значения. А бывает, когда человек чуть-чуть возвышается над общим уровнем, он сразу начинает о себе думать, как о каком-то событии в искусстве.

Я видел фильм Дзеффирелли «Травиата». Я подумал, что все так и должно быть, мне не хотелось, чтобы он что-то менял. Конечно, кинематограф имеет другие возможности, чем опера, в том числе и финансовые. Эти возможности были использованы Дзеффирелли со вкусом, с фантазией и с замечательным чувством времени. Я видел кусочки из «Сельской чести», а потом эта постановка пошла в «Мет». Так вот, все, что я видел у этого режиссера, я сразу и глубоко воспринимал. Я не наблюдал, как Дзеффирелли работает с артистами. Когда ты приезжаешь на очередную серию спектаклей, тебя вводят режиссеры, работающие в театре.

Мне ничего не говорили о методе работы Дзеффирелли. Иногда, помимо режиссерской работы, которую в театре производили его помощники, я смотрел пленку, снятую со спектакля, чтобы иметь более полное представление о том, что я должен делать. Мне кажется, что он сам художник и мастер по костюмам. Я не спрашивал его об этом, но всегда очень удобно чувствовал себя в его спектаклях.

Должен сказать, что оформление спектакля имеет громадное значение. Я видел постановку «Кармен», в которой Тореадор приезжает на мотоцикле. Но я в таких спектаклях, славу Богу, не участвовал. Да, я участвовал в постановке «Паяцы», где Канио не ходит с барабаном и не на лошади приезжает, а на машине 1905 года. То есть сдвиг по времени — 20—30 лет. Это, пожалуй, возможно. Но не более того. Откройте любой клавир, там написана не только музыкальная строчка, но и отношения героев, характеристика этих отношений. Более того, написано, в каком месте действие происходит, в какое время дня. Даже погода уже написана. Меня удивляют режиссеры, переносящие это в другое время, в другую эпоху.

— Фаджони так не делал? Что вы расскажете о Фаджони?

— Пьеро Фаджони ставит и по сей день. Я же с ним познакомился в Мадриде, как раз когда он ставил «Бориса», еще до моего отъезда из России, то есть до 1988 года.

— Что вы помните о режиссерской работе Фаджони?

— Яркость.

— В чем она? Как он решал сцену «У Фонтана»?

— В принципе, мы обменивались идеями, представлениями о том, как можно сделать. Я ему предлагал, он соглашался. Он предлагал мне, соглашался я. Но то в целом была очень необычная, интересная постановка в лаконичных декорациях, которые Фаджони сам составлял. Он являлся и сценографом. Это очень часто бывает здесь, на Западе. И этот лаконизм декораций, необычный для постановки большой оперы, создавал, с моей точки зрения, очень русскую атмосферу. Сцена была достаточно пустой. Видна была только часть какого-то собора, но удивительно выразительная. Ощущение громадного праздника в сцене Коронации достигалось очень скупыми средствами. Я ведь сам был на сцене, действовал и во время спектакля остро ощущал гармонию сцены. Я уже говорил также, что мне очень нравится точный лаконизм в декорациях: «Тоска» в оформлении Левенталя, а еще пастельность и немногословность спектакля «Каменный гость», оформленного В. Клементьевым, в Большом театре. Я был восхищен этими спектаклями. К ним причисляю и «Бориса» Фаджони в Мадриде.

Знаете, на Западе очень мало знают из всего громадного наследия русских опер. Не идет «Мазепа», «Чародейка» Чайковского, «Черевички», «Царская» и другие оперы Римского-Корсакова. Только сейчас пробивает дорогу «Пиковая». Думаю, тут так мало русские оперы идут потому, что приходится не только солистам, но и хору их учить на русском языке. А это сложно. Очень часто все упирается именно в проблему русского

языка. В одной из постановок «Бориса» со мной Марину пела немецкая певица Фассбендер. Она говорила не «искусить меня могли бы», а «эксквизит миня моглы би».

— Впрочем, сейчас стали больше интересоваться русскими операми. Была в Вене в 89 году своеобразная постановка «Хованщины», осуществленная дирижером Клаудио Аббадо и режиссером Альфредом Кирхнером, где я пел Князя Андрея.

Под управлением Аббадо я пел не только «Хованщину», но и Реквием Верди. Мы давали концертное исполнение в «Скала». Партнерами моими были Френи и финский бас Талвела, который уже умер. Оркестр и хор в «Скала» звучали потрясающе. Аббадо просил меня уменьшить звуковую волну. Мне пришлось перейти на иное звукоизвлечение: расстаться с широтой и мощью оперного и перейти на ора-ториальное мне было трудно. Может быть поэтому, не преодолев эти трудности, я оставил оратории в покое. Я привык к опере. Мирелла тоже привыкла к опере, но она мастерица. Ее исполнение Реквиема было безупречным.

— На ваш взгляд, Аббадо оказался интересным интерпретатором русской оперы?

— Да, ничего не скажешь. Но он не владеет русским языком, не знает тех особенностей русского языка, которые отражают тонкие нюансы взаимоотношений персонажей. Но в музыкальном отношении Аббадо безупречен. В тембровом плане оркестр звучал феноменально. Оркестровка была компилятивной: Ламм, Шостакович, Римский-Корсаков. От Шостаковича Аббадо брал только то, что находил убедительным. Я этим не интересовался, просто выучил свою партию.

— Аббадо делал вам замечания?

— Да. Они касались звуковой волны и темпоритма. Аббадо в некоторых местах просил убрать голос и петь более легато, не использовать весь объем моего голоса, сократить звуковой напор, петь менее горячо. Я ему очень доверяю как музыканту и все выполнил.

Работа певца с дирижером начинается на Западе со спевок. Если дирижер хочет прийти на какой-то урок, он приходит сам. А в принципе, мы собираемся в определенный день.

— А какой темперамент у Аббадо?

— Темперамент? У Аббадо итальянский темперамент.

— Близок ли вам итальянский темперамент?

— Близок вообще любой. Я в этом нахожу живость человеческой натуры, правда, когда темперамент не бьет через край или не бьет чем-нибудь тяжелым. Особенно мне близок вокальный темперамент. Не психоз вокальный, а именно темперамент, обрамленный благородными формами.

Аббадо очень требователен и настойчив в своих требованиях. Это не значит, что он повышает голос и в нем появляются металлические нотки. Но он настойчив и скрупулезен. Свои требования он доводит постоянным повторением. Аббадо, как и Озава, имеет сверхъестественную, патологическую память. Как может человек знать наизусть какую-нибудь оперу? И не одну! А сколько музыкальных произведений эти два дирижера держат в своих головах на память! Такой громадный репертуар, и все без нот! У них может лежать партитура на пульте, но они в нее не смотрят, ничего в ней не отмечают. Вся их концепция — у них в голове от первой до последней ноты. Но насколько изящен и разнообразен жест у Озавы, настолько у Аббадо жест неловок. Для Озавы дирижирование вообще не представляет никаких технических сложностей. А вот жест Аббадо был всегда намного скромнее тех результатов, которых он добивался. Аббадо очень чуток с солистами. Он итальянец, и мне кажется, что уже поэтому он прекрасно разбирается в специфике пения.

— Отличается ли чем-нибудь на Западе взаимодействие дирижера и режиссера от их отношений в Большом театре?

— Я не знаю. Внешне — нет. Наверное, между ними договоренность существует еще до начала работы с солистами. Я думаю, что что-то они обсуждают в той святая святых, куда нас, артистов, никогда не допускают — когда режиссер разговаривает с художником и дирижером. Нас не привлекают при создании концепции того или иного произведения. Эта практика просто исключена, ее нет. Мы приходим как орудие для выполнения того, к чему пришли дирижер и режиссер. Нашими взглядами и идеями никто не интересуется. А мы могли бы, наверное, поделиться. К нам относятся, как к низшему классу, который ничего не может и, более того, ничего и не хочет. На Западе так же, как в России. Мы живем не в век певцов, а в век режиссеров. А было бы неплохо начинать работу всем вместе, тем более, если решили пригласить именно этих исполнителей.

В музыкальном отношении для меня ипостась дирижера заключается в качестве звучания оркестра и состоянии всего того, что происходит на сцене. Задача дирижера — вдохнуть тот трепет, душевную приподнятость, которые должны передаться всем участникам спектакля.

Я считаю, что дирижеры зря не имеют в консерватории класса сольного пения. Неважно, есть ли у него самого голос. Часто случается, что дирижер стоит за пультом, на сцене поют, а он не знает специфики пения. Предмета не знает! Надо оперному дирижеру уметь дышать вместе с певцом. Бывает, вокалист задыхается на сцене, надо ему помочь, что-то сделать, а дирижер

ничего не чувствует.

Я знаю, что наш оркестр в Большом, да и Кировский оркестр обладают удивительно мощными запасами звучания. И я слышал не раз, что было чересчур много звука, что он заглушал певцов. Не знаю, заглушал он меня или нет. Когда поешь, достаточно хорошо себя слышишь в любом случае. А для того чтобы понять, заглушает тебя оркестр или нет, надо сидеть по другую сторону баррикад, в зале.

Работа с большими дирижерами, такими как Маазель, Аббадо, от работы со средними для меня отличается музыкой, впечатлением от нее, тембром, динамикой, темпорит-мом, который они задают спектаклю или отдельной сцене, силовым звучанием оркестра: мягкостью, резкостью, кантиленой. Тембр — в первую очередь. Если он особенный, слушаешь с громадным вниманием, будто весь покрыт ушами. Как этого они добиваются, я не знаю. Но есть же корректуры, масса оркестровых репетиций. Приятнее петь с мастерами, и мастера всегда заставляют и меня подтянуться до их уровня.

Маазель — замечательный дирижер, это сплошная музыка. С ним петь удовольствие, он настоящий мастер. Но он не так интересен и выразителен с точки зрения того, что он делает за пультом, как, например, Бернстайн, который очень смешно дирижирует, подпрыгивает, сидя или стоя за пультом, но при этом — необыкновенно выразителен, его жест очень четок. Я видел репетиции Бернстайна. Манера Маазе-ля гораздо академичней, чем у Бернстайна: благородный, красивый, выразительный жест и музыка, которая идет за этим.

Первая встреча с Озавой у меня произошла в работе над «Пиковой дамой» в «Ла Скала». Конечно, одно дело, когда за пультом стоит Симеонов, а другое дело — Озава.

— А чем отличается один от другого?

— Мокротой чувств. У Симеонова все не так сухо: музыка, темп, звучание оркестра, дыхание вместе с теми словами, которые связаны с переживаниями. Эти переживания здесь не так чувствуют. И дело не в том, что не знают слов. Они прекрасно знают, о чем опера. Просто они по-своему воспринимают ситуацию. И много подобных вещей, в том числе и в музыке, я повстречал здесь. Озава замечательно продирижировал и создал собственный, ни на что не похожий образ спектакля. Но штрихи, некоторые смысловые моменты в русских операх и от Аббадо, и от Озавы ускользали. Может быть, Озава даже отдавал себе отчет, что он что-то не так мог почувствовать. По крайней мере, он во всем полагался на нашу «русскость». В этом отношении у меня была свобода.

Я не спрашивал Озаву: «Маэстро, что вас подвигло взяться за «Пиковую даму»?» Ни по-японски, ни по-английски я не разговариваю. Я пел, он дирижировал. Замечаний не было. Я думаю, он положился на то, что я в силу своей национальности чувствую и тоньше, и вернее Чайковского, чем он, и интерпретирую в правильном ключе. На эту тему не было никаких дискуссий.

Лизу пела Мирелла Френи. Она замечательно поет эту партию. Френи я считаю одной из самых замечательных певиц мира. Я наблюдал ее пение в нескольких сантиметрах от ее лица. Это удивительно! У нее получался такой купольный и одновременно мягкий звук. По-моему, этому способствует строение ее лица. Мне кажется, стоит ей открыть рот, и звук сам влетает в нужное место, как бильярдный шар в лузу. Ее певческий аппарат так устроен самой природой, что в другое место звук просто и не может попасть. Но она довольно широко раскрывает рот.

С Френи очень хорошо репетировать. Она очень четкий исполнитель режиссерского замысла. Но при этом все ее мизансцены имеют живую, человеческую окраску. А сколько раз у меня было на сцене, что меня уносило в сторону от отрепетированной мизансцены! А с партнерами моими как часто такое случалось! Приходилось мне бежать за ними, приспосабливаться, водворять их на место. У Френи рисунок мизансцены был всегда абсолютно четко соблюден. Мог быть более или менее энергичный проход по мизансцене, более плавный поворот или чуть измененный ракурс. От спектакля к спектаклю ощущения менялись. Но географию он соблюдала очень четко. У меня с Френи установился замечательный контакт на сцене. Она очень артистична и естественна в своих проявлениях. На это я обратил внимание еще тогда, когда я ее услышал в «Богеме». Мне показалось, что Мими — это просто она сама.

Мое первое личное знакомство с Френи — это спектакль «Отелло» в Мюнхене. Входит обычная симпатичная женщина. Она имеет образ очень милый, совершенно, с моей точки зрения, не итальянский. Она спокойно могла бы сойти за простую русскую женщину своей мягкостью, своим способом общения. У нее замечательная, открытая улыбка, обозначающая только одно — доброжелательность и расположение ко всем присутствующим. У нее вообще естественное состояние — доброжелательность. Качество ее работы, только это одно и дает понять, что она великая певица.

Но характер у нее есть. Она очень обязательная, и те

требования, которые распространяет на себя, распространяет и на партнеров. Вообще, мое партнерство с Френи — это одно из самых приятных воспоминаний за все годы работы здесь, на Западе. А так, я много выступал с партнерами среднего уровня и в посредственных спектаклях. Я не отказывался, вынужден был не отказываться.

Графиню в «Пиковой даме» здесь поют очень пожилые артистки. Эта партия считается возрастной на Западе.

Ставил «Пиковую даму» в «Ла Скала» Андрон Кончаловский. Концепция его заключалась в том, что на сцену во время спектакля внедрялись потусторонние силы, какие-то чудовища, которые должны были иллюстрировать безумие Германа.

С Кончаловским мне работалось нормально, удобно, хорошо. Было полное согласие. Но не могу сказать, что мне близка его трактовка или что его режиссура произвела на меня какое-то неизгладимое впечатление. Я привык к другой сценической редакции. Я с ним не боролся постольку, поскольку генеральная линия моего героя не была нарушена. Просто я Андрону советовал так же «поставить» какую-нибудь симфонию, Шестую симфонию Чайковского, например. Оркестр играет, а по сцене ходят какие-то чудовища и иллюстрируют ужас Чайковского.

Сейчас режиссеры взяли власть в свои руки. И по своей прихоти меняют сцены местами. Благо, был бы композитор какой-нибудь средний. Но когда поднимают руку на абсолютного гения, это непозволительно! Ведь человек-то этот не может сказать «нет». Я себе представляю, если бы кто-то из наших режиссеров здесь, на Западе, стал бы переставлять сцены в «Аиде» или «Богеме». Как бы досталось ему от итальянцев! В Италии такому режиссеру пришел бы конец.

Режиссеры, впрочем, обосновывают свои пассы тем, что от этого выигрывает драматургия. Помимо перестановок отдельных сцен, о которых я говорил, драматическая и сценическая линия «Пиковой дамы» Кончаловского была полностью сохранена и решена в стиле времени. Здесь все постановщики переносят действие «Пиковой дамы» в 19 век. Если убрать парики, которые герои носят только в постановках Большого и Мариинского, и императрицу, «Пиковая дама» вполне могла бы сойти за трагедию 19 века. Ведь выход императрицы — это только знаковый момент в опере. Я знаю, что именно в 19 век перенес действие «Пиковой» Мейерхольд, и не знаю, каким образом это решил Любимов.

В Америке, в Бостоне, записали «Пиковую даму» прямо с концертного исполнения на компакт-диски. Я пел в этом спектакле с Томским — Лейферкусом и Елецким — Хворостовским. У Димы изумительной красоты голос. Я его

выделил еще тогда, когда услышал в Англии, на концерте лауреатов вокального конкурса, в котором он принимал участие. Он меня ошеломил: насколько был в свои молодые годы интересен, такая у него была яркая, выразительная музыкальная фраза. Хворостовский справлялся с поразительной легкостью со всеми трудностями тех арий, которые он пел. Я разу подумал: вот абсолютно законченный, замечательный евец. Так и по сию пору думаю.

Для меня не очень важно, в каком состоянии находится его карьера в настоящее время, а то, как он ее закончит. Насколько она получится убедительной, насколько долгой. С этим связана масса компонентов: школа, звуковедение, отношение певца к своему творчеству. Очень обидно, когда растворяются замечательные голоса. С моей точки зрения, Дима — один из лучших баритонов. Я слышал его концерты из Москвы. То, что он делает, всегда очень интересно. Очевидно, можно поспорить о силе, об интенсивности его голоса. Может быть, кто-то скажет, что насыщенная оркестровка является определенным препятствием для него. Но в конце концов и дирижерам надо научиться когда-то играть потише, аккомпанировать. Надеюсь, что рано или поздно дирижеры опомнятся.

В Вене я тоже участвовал в «Пиковой даме». Там Елецкого пел Владимир Чернов, замечательный вокалист. Вот певец с итальянским голосом, с итальянской манерой! Я его узнал, когда пел в «Скала» «Тоску» на своих индивидуальных гастролях после вторых гастролей Большого в Италии. Чернов участвовал в концерте студентов, которые тогда стажировались в Милане. Концерт проходил в каком-то музыкальном обществе. Я помню, что Чернов произвел на меня очень сильное впечатление.

— Кто из западных певиц, кроме Мирелльы Френи, пел вашу Лизу?

— Джулия Варади. Эта певица может петь и лирические, и драматические партии: и Аиду, и Травиату, и Леонору в «Трубадуре». По-моему, она даже Сантуццу спела. Варади — жена Фишера-Дискау. Они живут в Берлине, я был приглашен к ним вместе с другими артистами, участвовавшими в «Пиковой даме». Тогда-то я и познакомился и с Фишером-Дискау. Он считается замечательным немецким певцом. Но беда в том, что немецкие вокалисты меня оставляют спокойным, не будоражат душу. А он как раз ярчайший представитель именно этого направления. Я его никогда не слышал «живьем», но видал целые записанные концертные программы. Конечно, он мастер того, что он делает.

Мы говорили о тех проблемах, с которыми мы столкнулись в «Пиковой», о постановочной части этого спектакля. Надо сказать,

что Варади очень хорошо дался русский язык, она много работала над произношением, была достаточно убедительной Лизой и вокально, и сценически. Просто я то

привык к другому. Как у итальянцев есть свойства обостренного восприятия собственной музыки, так и у нас, русских, такие же свойства восприятия нашей музыки. Мы обладаем большей свободой в ее исполнении. Я привык к другому исполнению партии Лизы еще, пожалуй, в Питере. Понимаете, у Лизы должен быть русский характер.

Как объяснить свойства русского характера? Это трудно, но такое понятие существует. Может быть, больше душевности, какой-то беспомощности, наивности, страстности, желания и готовности принести себя в жертву, больше отчаяния, больше надежды. Вот сколько я сразу эпитетов перебрал.

Наверное, я не был настолько итальянцем, насколько ими были Корелли, Раймонди, Джильи, когда пел итальянские оперы. Я никогда не смог бы стать настолько немцем, насколько это нужно для исполнения Вагнера. И, вероятно, не был в достаточной степени французом, когда пел французские оперы.

В первую очередь, мне не хватало знаний французского языка. Французы очень болезненно относятся к исполнению на родном языке. В свою очередь, будучи французами, они позволяют себе такое на итальянском языке, я уж не говорю про русский, что ни в сказке сказать, ни пером описать. Но с этим они мирятся. А на французском — будьте любезны.

Мьюнг-Вун Чунг, китайский дирижер, работающий в «Опера Бастиль» и некогда занявший как пианист второе место на Конкурсе Чайковского, делал мне замечания по поводу моего французского, которого я не знаю. Я старался изо всех сил исправить недочеты. «Кармен» у меня лучше получалась, чем «Самсон и Далила».

Я начал учить партию Самсона еще у нас, но не смог поехать в Брегенц, я заболел. В России я эту партию никогда не пел, впервые исполнил в постановке Дель Монако в Берлинской опере в 1989 году. Как я учил? Сначала послушал. Но не учил по пластинкам, а просто слушал, чтобы для себя уяснить некоторые моменты. Я слушал «Самсона» с Доминго, а также, для усвоения правильного произношения, французских исполнителей. Когда освоил произношение, стал самостоятельно работать. Мне очень нравится Самсон — Доминго. Я никогда не занимался сравнениями: как он поет, как я пою. Когда мне кто-то нравился, я отдавал должное исполнению этого певца. Если я находил что-то нужным взять, нужным в эмоциональном и смысловом плане: например, спеть две фразы на одном дыхании или где-то,

наоборот, перехватить дыхание, я не стеснялся это брать. У Доминго мне прежде всего нравится голос, да и сам певец нравится мне больше всех современных теноров.

В «Опера Бастиль» я участвовал в совершенно ошеломившей меня постановке «Самсона и Далилы» режиссера.... Ах, не помню, как его зовут. Не помню я этих чертей-режиссеров!

— Пьеро Луиджи Пицци звали этого режиссера?

— Да, Пицци, точно. Ну это было ни в сказке сказать, ни пером описать! Там были фашисты в касках, концлагерь, выходили толпы голых мужчин и женщин. Абсолютно голых мужчин и женщин! Когда я увидел это в первый раз, я не поверил своим глазам. Я был без очков и подумал: «Надо же, такое покажется!» Я приехал на эту постановку попозже, шли репетиции на сцене. И вот, когда хор угнетенных рабов подошел ко мне поближе, я убедился, что они действительно абсолютно голые, в чем мать родила.

Во время торжества филистимлян действие происходило в кафешантане. Девицы танцевали топлесс. Когда приводили ослепленного Самсона, там на сцене такое происходило... Хорошо, что я уже был ослеплен!

В «Аиде» в Вероне, правда, рабыни тоже выходят обнаженными до пояса. Если это присутствует в кино, если это присутствует в драматических спектаклях, то почему это не может присутствовать в опере? Однако пребывать в обнаженном виде на оперной сцене опасно. Опасно для тех, кто находится на сцене, опасно для оркестра и опасно для зала.

Самсон выходил в особом еврейском одеянии, с пейсами, но не раздевался. Должен был петь связанным, лежа. В конечном итоге, Самсона одевают в смирительную рубашку и привозят на операционном столе. Вот какой спектакль был в моей жизни! Очень занятная, конечно, штуковина, произведшая на меня неизгладимое впечатление. Это как раз тот случай, когда совершенно необузданная фантазия режиссера была поддержана дирекцией театра.

— Вы не знали, что будет за постановка, когда приехали в Париж?

— Ни сном, ни духом. Надо было зарабатывать деньги, поэтому я и согласился. И не ушел, не хлопнул дверью, когда увидел.

Должен сказать, что одновременно в этом спектакле были вполне традиционные сцены. Моя интонация всегда относится к музыке. Интонирую я так, как написал композитор. В этом у меня никогда не было никаких затруднений, «наткнутий» с дирижерами. Какие-то места, буквально 4 такта, просили меня

прибавить или убавить звук. Я очень строго придерживался композиторских указаний.

Я отказывался только от таких режиссерских предложений, когда мне неудобно петь чисто физически. И всегда старался объяснить ситуацию. В опере важно пение, голос, интерпретация певца. Тому много примеров. И Кабалье, и Паваротти создают образы только своими вокальными средствами, пением.

— У вас есть любимая Далила?

— Нет. Пели-то все хорошо. Говорят, что была такая Далила — Мухтарова. В молодости я слышал легенды о ней. Занавес открывался, и все падали в обморок еще до того, как она начинала петь. Такой красоты, такой пластичности и выразительности была она сама по себе. Правда, голос был не очень хороший, но она все равно оставалась каким-то идолом. Таким же, как тенор Донатов. Он как-то очень быстро сверкнул и исчез. Промчался по небосклону оперного искусства и растворился.

В Западном Берлине у меня было две Далилы. Одна из них — американка, и очень молодая. Она стажировалась в Германии. А потом я ее встречал в Сан-Франциско, где она была членом труппы. Я запомнил ее молодость, но не запомнил ее имя.

В Штатсопер Вены я пел Далилу с Бальца. Она гречанка. У нее легкий и очень подвижный голос с замечательной колоратурой. Она больше сопрано, чем меццо, и знаменита.

Ну вот. До премьеры в Берлине я постановки «Самсона» даже нигде не видел. А потом уже спел эту оперу и в Питтсбурге, и в Париже, и в Вене.

Кстати, «Самсон» в Берлине мне памятен. Там на сцене была какая-то скалистая конструкция. Я снимал очки, и на меня в темноте шел луч света, слепил меня. Можно было растянуться на этих камнях и скалах. Один раз я так и споткнулся и чуть не улетел в оркестровую яму. Каким-то манером зацепился и удержался.

Вот еще помню в «Отелло», в последней постановке на «Арена ди Верона», выплывал корабль. То есть нос корабля из-за кулис выдвигался на сцену. Нужно было точно остановить этот корабль, для того чтобы трап попал туда, куда должен был сойти Отелло. Иначе сойти было невозможно. И очень часто мне приходилось прыгать, а потом петь: «Честь и слава!» Мало того, приходилось выходить из трюма через малюсенькое отверстие. А на мне были еще нацеплены какие-то латы и вылезать было сложно. Ну что ж? Артист? Страдай! Артисты вообще страдальцы. Режиссеры часто просто издеваются над нами. Это такой адский труд, такие неудобства, такие преодоления препятствий, да еще когда эти

препятствия создают любимые режиссеры...

— Как происходит работа над спектаклем на «Арена ди Верона»?

— Там есть очень большие помещения для репетиций и выгородки. В принципе по размерам они соответствуют сцене арены. Сначала кажется, что все находится слишком далеко. Потом привыкаешь, и идут нормальные репетиции, которые переносятся в дневное время на сцену. Но, как правило, на «Арене» все делается в самый последний момент. Всегда думаешь: «Ну все. Декорации не успеют собрать. Ничего не успеют, все отменят». Нет, в самый последний момент все успевают. И бывает, что ты какую-то часть декораций на спектакле видишь в первый раз.

Когда я впервые попал в Верону, на ее древнюю арену и мне сказали, что здесь поют спектакли, я не понял, как можно петь в цирке таких огромных размеров. И конечно, каждый из нас, из стажеров «Ла Скала», попробовал тогда на арене свой голос. Нам там продемонстрировали фокус. Мы стояли далеко, а в центре арены кто-то разрывал бумагу, и все было нам слышно на расстоянии 100-150 метров. Вот какая там акустика!

А потом так получилось, что мне пришлось спеть на «Арене» Отелло дважды, в 1982 и в 1994 году.

Когда поешь на открытой сцене, сначала испытываешь неудобства, но через пару фраз привыкаешь. Артистом античного театра я себя не ощущал, но ощущал себя на арене в том цирке, где лилась кровь. Те помещения, которые раньше были отведены для зверей и гладиаторов, теперь используются для гримирования и переодевания. Это на меня всегда производило впечатление.

Я и в Афинах пел в открытом театре, и во Франции на маленькой открытой арене, где проходят летние фестивальные представления, — на юге, недалеко от Марселя.

Когда я в первый раз пел Отелло на «Арене», Дездемоной была Кири Те Канава. Еще до моего с ней знакомства я увидел ее фотографии, и они меня удивили. Я подумал: «Боже мой, какая красивая! Что же это за Дездемона будет?» Здесь так умеют снимать! В жизни все оказалось спокойнее. Глаза немножко ближе к переносице. Фигура у нее замечательная. Но она высокая. Конечно, не 180 см. Но когда женщина вровень с мужчиной, это уже непорядок. А когда такая встанет на каблуки, могут начаться комплексы. Рядом с тобой стоит дама выше тебя. Что же это такое?

Кстати сказать, были у меня такие Дездемоны, которые отнюдь не ниже меня, а, может быть, даже выше. Я сразу

становился на ступеньку ниже, чем они стояли. И они, замечая это, сразу вставали на две ступеньки ниже меня. Это моя хитрость. У меня рост 178 или 179. Но когда женщина обладает таким же ростом и еще встанет на каблуки, то становится сантиметров на 5 больше. И что тут мне делать? Надо как-то спасаться, вуалировать свой недостаток в росте. Не подниматься же мне на цыпочки? Вот и приходится заставить подумать мадам саму об этом несоответствии.

И то же самое с моим Яго — Корелли. Я его начинаю душить, а сам думаю: как же это выглядит со стороны. Бьешься об этого колосса, который стоит рядом с тобой, кидаешь его на пол. Но что ж тут делать? Дель Монако был очень небольшого роста. И тем не менее ему приходилось выходить из положения. Я то еще ведь не самый маленький тенор. А сколько было теноров, которые не вышли ростом, что называется. Джильи, Каррерас, многие другие, но это не мешало им петь. Меня это немножко задевало, волновало. Но я быстро научился выискивать позицию, чтобы женщина чувствовала неловкость, а не я. И довольно часто достигал желанного результата. Кири Те Канава — совсем не маленькая Дездемона, но на пленке, снятой со спектакля «Арены», ведь это не бросается в глаза?

Кири, действительно, выдающаяся певица. Никаких физических усилий к своему пению она не прикладывает и поет без визуального напряжения. Даже поражаешься той легкости, с которой зарождается в ее организме звук, так все естественно. Артикуляция у нее намного спокойнее, чем интенсивность звука. Такой страстный и выразительный голос и такое спокойное лицо! Она утонченной, высочайшей музыкальности певица. И к тому же ее голос так красив.

По-моему, она хорошо знает королевскую семью. Сама она давно живет в Лондоне. Лет пять назад она получила дворянский титул. Но она не англичанка. Она из индейского племени Майори, из Новой Зеландии. Вот как случилось в ее судьбе! Говорили, что она дочь вождя. Я сам не мог ее об этом спросить. Так получилось, что я по-английски ни бум-бум, а она по-итальянски ни бум-бум. Пробовали объясниться немецкими, итальянскими словами. Как-то мы поняли друг друга.

— В «Метрополитен» петь легче, чем на открытой «Арена ди Верона»?

— В «Метрополитен» замечательная акустика. Когда я туда впервые попал, я подумал, что в этом театре может быть очень сложная акустика. А потом, услышав и репетиции, и другие спектакли, я понял, что она прекрасна. Я пел в Барселоне, в театре «Лисео». Говорят, что это самый большой театр в Европе. Я

в этом не уверен. Самый большой театр в Европе, по-моему, Дворец Съездов. А в «Лисео» замечательная акустика потому, что театр внутри до пожара был деревянный.

Впрочем, я даже не могу сказать ничего плохого об акустике Дворца Съездов. Когда я приехал на гастроли в Москву с Мариинкой, «Сила судьбы» давалась именно там. И мы репетировали без включения микрофонов. Говорили, что это звучало вполне убедительно. Поэтому я всегда удивлялся, почему там никто не пробовал петь без микрофонов. Если я не ошибаюсь, в зал «Метрополитен» вмещается около 4 тысяч человек. Так же, как и во Дворце Съездов. Но в «Мет» поют без микрофонов. Хотя мне говорили, что там некоторые певцы пользуются микрофонами, тайно, прикрепляя их к себе.

— Вы пели в «Метрополитен» под управлением Ливайна?

— Нет, с Ливайном я никогда не пел. Я его слышал. В «Метрополитен» я пел с Адамом Фишером. Так складывалась моя судьба, что он дебютировал со мной. Молодой парень, венгр, хороший дирижер типа Эрмлера. Да, да! Эрмлер — опытный дирижер, а в таких нуждается театр. Особенно театр, который имеет постоянную труппу, постоянных солистов и постоянных дирижеров. В театрах небольших, со стационарной труппой, у меня были только гала-выступления. В театрах в Италии, в области Реджио Эмилия, во многих городах есть театры. Мне доводилось там петь. По своему художественному оформлению это просто какие-то драгоценные игрушки. Сами театры красоты необыкновенной, но зрительные залы небольшие. На тысячу человек, но не две. А так я в основном пел в больших театрах с солистами-гастролерами.

Меня поразил новый «Мет» и то, как американцы поступили со старым зданием. Жалко, что мне не довелось выступить в старом, который снесли. Там была такая музыка, такие исполнители! Мне кажется, этот театр должен был остаться просто как историческая, художественная достопримечательность. В конце концов, можно было, очевидно, продолжить давать там спектакли. Мне бы хотелось хотя бы просто пройтись по той сцене, побыть в тех стенах, где творили великие. А сейчас на месте «Мет» какая-то ужасающая стеклянная коробка.

Мне неделю было сложно разобраться в этом новом «Метрополитен». Там, для того чтобы попасть в зал или класс, надо было куда-то подниматься, спускаться, идти по коридорам. А я-то привык, что надо просто перейти через сцену и все.

Я очень люблю зал Штатсопер. Во время войны театр был разрушен, но потом восстановлен. Это кажется, что он

перестроен. На самом деле он восстановлен так же, как и «Скала». В Вене я пел до 30 спектаклей в сезон. Большой театр находится на низком уровне в смысле машинерии и технического оснащения. Я даже не знаю, с каким театром сравнить наш Большой. В Вене же все на очень высоком уровне. Максимально оснащена парижская «Опера Бас-тиль» по самому последнему слову техники. А в Италии все монтировщики в театре разбираются в опере, каждый имеет свое мнение об искусстве, считает, что только он понимает в этом, а не его рядом сидящий сосед. Симпатично, когда ты осознаешь, что разговариваешь с монтировщиком сцены по крайней мере как с профессором вокала. Правда, помидорами при мне никогда никого не закидывали, даже в Парме. Традиции, увы, уходят.

— Не знаете, почему Мариинка голубая с золотом?

— Этот цвет считался императорским. Так принято там считать. Но не знаю, почему он не красный с золотом, как Большой театр. «Ковент Гарден» тоже красный, большой, королевский театр. Красный внутри «Скала». Но на цвет я не обращал внимания, я ведь выступал в темноте.

Я никогда не пел ни перед кем из коронованных особ. Перед Брежневым пел, а на Западе это так не обставлялось. Только у нас исполнители должны были иметь определенные пропуска, чтобы пройти в театр на режимный спектакль. Если ты его не прихватил из дому, ты рискуешь не попасть на собственное выступление. А на Западе, если в театр приходил кто-нибудь из министров или премьеров, никто из нас об этом не знал.

— Могли бы вы рассказать о самых ярких моментах вашей карьеры на Западе?

— Самые яркие моменты моей карьеры на Западе — это участие в спектаклях с потрясающими певцами и с дирижерами, но главным образом — с певцами. Мне всегда была ближе человеческая и музыкальная природа певца. Это не значит, что я не видел в них недостатков. Я с большим трудом нахожу в себе самом какие-то достоинства, для этого мне нужно прилагать усилия. Очевидно, не это главное. Я умел видеть вещи в реальности. Так вот, первое впечатление всегда — от голосов.

Мне очень много дали совместные выступления с Пьеро Каппуччилли. У него такое изумительное, идеальное голосоведение, что его звукоформирование помогало мне самому на сцене направить звук в нужное, правильное место. Это давало лучший результат, чем тот, которого я добивался во время распевок. Непосредственное звучание рядом с тобой идеально поставленного голоса очень помогает физически. Я считаю, у

Каппуччилли идеально поставлен голос.

Последние годы, когда ему было под 70 лет, он был в такой форме, как будто ему от 25 до 30 лет, такой свежести, ясности, звонкости, металла и блеска был его голос. Мне кажется, что это как раз первый и основной признак идеальной певческой школы — такое вокальное долголетие.

Мне всегда казалось, что Пьеро Каппуччилли и Мирелла Френи абсолютно уверены и не волнуются перед выходом на сцену. Я видел их воочию, никакого волнения. Пьеро Каппуччилли обладает таким профессионализмом, столько спектаклей он перепел, что, конечно, может быть спокоен. Он открывает рот и уже знает: «Ага, ни туда, ни сюда, а вот так надо посылать звук». Хотя, конечно, я слышал, когда и он кувыркался, но держал себя так: «Ну и что-с? Пройдет и это. Приходите на следующий спектакль, я вам все разложу, как надо». Боже мой, на сцене вообще никто ни отчего не застрахован! Сколько раз я пел, а надо мной лопались юпитеры так, словно бомба разрывалась. Ничего, надо было петь дальше, пел.

Каппуччилли, пожалуй, самый крепкий баритон, с которым мне приходилось петь. А вот у Брузона, который поет и Риголетто, и Макбета, очень мягкий голос.

Брузон. Как он ходит? Ходит он, если можно так выразиться, достаточно важно, у него такая походка. А внутри он очень мягкий, очень добрый, очень отзывчивый и заинтересованный человек, который может помочь сделать мизансцену комфортной для партнера, понимает, что другому удобно, что не удобно. Он очень интеллигентен и спокоен и говорит тихим-тихим голосом.

С Брузоном я спел всего две оперы: в «Отелло» он пел Яго и в опере «Плащ» — Микеле. Тембр у него необыкновенный: очень красивый и мягкий. Обволакивающий такой голос, какой-то сплошной велюр самого высшего качества и благородного цвета. Про его голос не скажешь, что он с металлом. С металлом был голос у Корелли, очень звонкий голос у Пласидо Доминго. У Брузона нет звонкости, но весь его голос, пусть матовый, отличается благородством тембра от первой до последней ноты.

В Париже, в постановке «Кармен», на меня произвели впечатление два баса, певшие Эскамильо. Это Жозе Ван Дам и Сэмюэл Рэми. Особенно последний, американский бас, шикарно певший куплеты Тореадора. Он и собой необыкновенно хорош. Фигура у него потрясающая.

Сэмюэл Рэми — один из самых известных, знаменитых басов мира, исключительный певец, которому подвластны все басовые и даже баритональные трудности. Еще 17 лет назад, в Париже, он произвел на меня неизгладимое впечатление. Я впервые услышал

баса, который исполнял партию Эскамильо с элегантностью, с легкостью, с замечательно четким сценическим рисунком. Человек знал, чего он хотел, знал, как это надо делать, и у него все это на сцене получалось так просто! Бас со всеми сложностями этой партии справлялся с той легкостью, которую часто не испытывают и баритоны. Сценическая свобода, абсолютная раскованность плюс знание атрибутики тореадоров. Все это было очень убедительно. А кроме того, я знал, как он исполняет и басовый репертуар, слышал его по телевидению. И всегда доставляло мне громадное наслаждение слушать его.

После «Кармен» я его долго лично не видел, судьба меня не сводила с басами. Я знаю, что он поет Бориса Годунова, но мы пели в разных спектаклях. И только когда я был последний раз в Америке, я вместе с ним принял участие в бенефисном концерте, посвященном одному тенору. Он выступил и опять произвел неотразимое впечатление на меня. Голос по-прежнему замечательно звучит, он сам юношески строен, элегантен, только поседел. Так что я получил еще раз удовольствие от того, что его услышал. С ним очень просто, легко в общении. На сцене он очень сенсибилен, то есть отвечает любому неожиданному изменению мизансцены или сценического рисунка. Для него это не проблема. Он меняет все логически, обдуманно и очень убедительно. Так, как будто то изменение, которое приходится ему делать спонтанно, он отрепетировал. А общения личного у меня с ним почти не было, только на репетициях. На меня он произвел впечатление очень воспитанного, мягкого и талантливого человека.

Ван Дам — это бельгийский певец. Он тоже бас и участвовал в той же постановке в Париже. Там басы пели баритональные партии. Очень яркий артист, высокое положение занимает в оперной иерархии, известнейший певец. А после я с ним не встречался и мне не приходилось петь с ним.

А еще мне запомнилось исполнение партии Эскамильо Саймоном Эстесом, чернокожим басом-баритоном, занявшим в мой год на Конкурсе Чайковского второе место. Замечательный певец и свободный, легкий актер. На Конкурсе Чайковского мы и узнали друг друга. После этого мы виделись на постановке «Кармен» в Гамбурге, где этот бас пел Эскамильо. Блистательно! Если у Сэмюэла Рэми можно найти баритональные ноты, можно сказать, что это высокий бас, то у Саймона Эстеса — настоящий бас и с такими вот возможностями. Кстати сказать, в «Аиде» он очень часто поет Амонасро, тоже баритональную партию. Но если говорить о диапазоне, в «Борисе», в монологе, в сцене сумасшествия наверху есть фа диез. Это в общем-то то, чего нету

в Эскамильо. Там, по-моему, самая верхняя нота — это фа. Тем не менее общая тесситура партии Эскамильо намного выше, эти знаменитые куплеты все тесситурно очень высоко построены. И в этом-то для баса, как мне кажется, и заключается самая главная трудность. Если баритону такая тесситура предназначена от природы, то для баса это, конечно, большое напряжение. И вот все эти три баса, с которыми мне приходилось петь в «Кармен»...

Много я пел с Катей Риччарелли. У нее был очень красивый голос. Особенно это было заметно тогда, когда она была молода. Она пела лирический репертуар. Потом стала петь Аиду.

Вот красивая женщина! Не знаю, красится ли она или нет, но она блондинка. Но если бы она носила черные волосы, для меня она была бы типичной римлянкой из Древнего Рима.

Мне говорили, что Каллас становилась красивой и величественной на сцене. Мирелла всегда мила. В жизни ее нельзя отнести к красавицам, но она очень обаятельна. Ее обаяние светилось в ее образах. Была очень красивой на сцене Тамара Милашкина. Ее, очевидно, можно было в кино снимать. Вот Катя Риччарелли и Тамара Андреевна — две самые красивые певицы, с которыми мне довелось столкнуться. Образцова была очень эффектна.

Красивые женщины встречаются везде, как назло. Я видал совершенно поразительной красоты негритянок. Поразительной красоты! Что значит, нравятся ли мне негритянки? Я это отмечал как художник, будем говорить. Черный цвет, но европейские черты лица, удивительно правильные. Просто невольно обращаешь на это внимание.

— Певицы?

— Да нет! Зачем? Просто в жизни. И особенно это относится к эфиопкам. Среди них встречаются удивительной красоты женщины.

— А вы пели с негритянками?

— Конечно, пел.

— С какими?

— С очень полными.

— Да нет же, я спрашиваю имена.

— Что я, помню? Вы же узнали мой гастрольный калейдоскоп. Говорят, что негритянки просто созданы для оперного пения. Строение их черепа дает им дополнительные резонаторы. Впрочем, не знаю точно. Если судить по Леонтин Прайс... Я ее слышал в 1959 году. Это было тогда, когда в Питер приезжала «Эвримен Опера». Она там пела «Порги и Бесс». Эта труппа меня ошеломила. Особенно их свобода сценического поведения. Их пластичность. И спектакль был потрясающий.

Ничего подобного у нас не было. Это была раскованная, гибкая негритянская труппа. Леонтин доминировала абсолютно. Я ее еще слыхал по телевидению в каком-то бенефисном концерте. Она пела «берег Нила». И эту труднейшую арию в очень пожилом возрасте она провела виртуозно: вышла на до на пиано, на крещендо раздула и опять ушла на пиано. Это меня так поразило! Такое впечатление, что она не только не уходила со сцены, но и находится в полном расцвете. Я видел трансляцию этого концерта лет 5 назад, будучи в Америке.

Я еще хочу рассказать об одной американской певице — Рене Флемминг. С ней я встретился на двух спектаклях «Отелло». Она очень хорошо начала свою карьеру и вырастет в одну из крупнейших певиц нынешнего времени. Ее время — это два первых десятилетия 21 века. Сейчас ей под тридцать. Тембр у нее непередаваемо притягательный, один из самых лучших тембров, которые я слышал. Кроме того, выразительные и точные интонации просьбы, гнева, решительности. Она поет как ангел, и у нее неземной красоты голос, но бывает, голос красивый, а не выразительный. Выразительность идет от внутренней одаренности. Вот она, очевидно, очень внутренне богата. Кроме того, имеет прелестный образ, производит впечатление очень женственной, очень мягкой, очень милой, очень симпатичной. Но как человека я ее не знаю. У нас не было даже сценической репетиции в «Мет». Была спевка и затем, на следующий день, спектакль. Она и здесь, в Вене, уже пела. Материал у нее первоклассный.

А еще я пел с Маргарет Прайс. Она считается замечательной певицей моцартовского репертуара, а со мной она пела Дездемону. Так что и в вердиевском репертуаре она очень хороша. У нее очень красивое, славное лицо.

— А Бартоли вы слышали?

— Конечно. У нее феноменальная колоратура. Я всегда поражаюсь тому, что она делает. Но с моей точки зрения, у нее несколько интенсивное вибрато в голосе, тембровая волна. Голос Бартоли не относится к выдающимся красавцам-голосам. Это не изумительной красоты голос, однако возможности Бартоли изумительные.

— А какие яркие спектакли вы видели на Западе?

— Впечатление, подобное «Севильскому цирюльнику» в «Скала», о котором я говорил, на меня произвел «Мефистофель» Бойто с Гяуровым и «Девушка с Запада» с Корелли. Я очень хорошо помню, что, услышав Корелли, я поймал себя на мысли: «Зачем же мне заниматься этим делом, когда есть певцы, которые так поют».

С Корелли я позже общался и разговаривал по телефону. В нашем разговоре я, естественно, выразил мое восхищение его искусством, а кроме этого интересовался его вокальной школой. В ней преподает главным образом его жена. У этого тенора было от природы все: счастливое сочетание, почти такое же, как у Гяурова. Красавец, как будто лицо резцом изваяли, высок, беспредельный и хлесткий спинтовый голос, который прорезал любой оркестр. Для его голоса не существовало таких знаков, как три или четыре форте в оркестре. Я всегда думал, что он будет необыкновенным Отелло, но он его так никогда и не спел. Вот беда! Жена ему говорила: «Тебе еще рано, тебе еще только 38 лет, тогда когда ему было уже 58 лет». Наверное, это было очень убедительно для него. И он так и не рискнул. Но я слышал у него первый дуэт с Дездемоной из «Отелло».

А какой он был Андре Шенье! А Де Грие в Манон! А Дон Карлос, Калаф! Я его слышал в записи. Это был кумир колоссальной массы теноров. Можно сказать, что целая эпоха была — эпоха Корелли.

— Вы знакомы с Доминго?

— Да, мы познакомились в театре. Он мне сказал, что слышал меня в первый раз, когда я пел Пинкертона в Штатсопер. Я знаю, что это синьор, так он прост в общении со всеми. Мы общались с ним как артисты, без всяких китайских предупреждений. Доминго очень мил со всеми, чудесный коллега, чудесный партнер.

Да и ничего удивительного, что Доминго так популярен. Я и сам его поклонник. У него безумно красивый голос. Мало того, все, что он поет, так осмысленно. Он большой музыкант и так все делает, что невозможно представить себе, что можно петь как-то иначе. Очевидно, за этим стоит и работа, и одаренность. В вагнеровском репертуаре я Доминго слышал в «Лоэнгрине» и сразу же подумал, что не только Лоэнгрина, но и всего Вагнера надо петь вот таким голосом, именно итальянской манерой. Впервые я услышал в опере Вагнера настоящий голос. Я, правда, не знаю, насколько немцем был Доминго в Лоэнгрине, но мне-то казалось, что он поет лучше всех немцев. Он был горяч и человечен. Немецкие исполнители ближе к небу, но дальше от человеческих реальных чувств. И потом он был очень солнечный Лоэнгрин.

Доминго безумно выносливый в пении. Это, наверное, природное. Столько, сколько он работает, работал только Гяуров. На репетициях я Доминго, к сожалению, не видел. В постановках не участвовал, а специально не ходил. Но я видел фильм про то, как Доминго работает. У него совершенно необъятный репертуар.

Здесь совершенно другой подход к этому. А передо мной не вставал вопрос о расширении репертуара. Хватало мне выше головы того, который у меня был. Я не видел становления Доминго как певца. К освоению такого широкого репертуара должна быть предрасположенность человеческого характера.

Ни Паваротти, ни Доминго никогда не давали мне почувствовать свою звездность. Они с достоинством и просто несли свою славу. Я видел много раз, что они спокойно идут по улице. Телохранители к ним не приставлены. Наверное, поклонницы у них автографы берут. И у меня здесь брали. Но тут рассказывать нечего. Это обычно. Цветы, наверное, дарят. Я к цветам отношусь спокойно. Я лес люблю. Это да. Ландыши, маленькие голубые незабудочки. То есть то, что в лесу.

Паваротти я последний раз видел в опере Западного Берлина. Он шел на репетицию концерта, а я уходил с репетиции «Самсона». Голос Паваротти мне почему-то напоминает канторский голос. Осведомились друг у друга о состоянии здоровья. И все. Он был очень полным. Я его только один раз видел плотным, но не таким, какой он обычно. Это было, когда первый раз приезжал «Скала» и он пел Реквием Верди. Конечно, он весил больше 100 килограмм, но эстетически это было совершенно нормально.

Я не знаю, отчего так много толстых оперных певцов. Я думаю, что от распущенности. Я же слышал, как и сколько Паваротти ест. Доминго нашел в себе силы похудеть. Говорят, что Паваротти сбросил 40 килограмм. Ну и что, если там осталось 140. Или 130. Так говорят. Я не знаю, я же его не взвешивал.

А пение на стадионе, чем они все с упоением занимаются... Там мало искусства, но очень много денег. Они поют свои вещи на полтона ниже, разделяют по фразам. Это шоу я не могу осуждать. Но и принять не могу.

— Вы пели с Гергиевым?

— Пел, я пел Финна в Сан-Франциско.

— Вы выучили эту роль специально из-за приглашения Гергиева?

— Да. Партия Финна, ну что тут скажешь? Бытие определяет сознание. Это тоже не моя партия по всему тому, что я в жизни делал. У меня оба Андрея — Хованский и в «Мазепе» — и Финн сознательно включены в репертуар, хотя я знал, что это не мое.

— Какое впечатление на вас произвел Гергиев? Легко ли вам было петь под его управлением?

— Наверное, легко. Это ведь не премьерный спектакль был, его привезли в Сан-Франциско из Мариинки, где спектакль был обкатан. Я не знаю, как Гергиев работал. Мы с ним в работе раза

3 или 4 встречались. Но все, что я услышал и увидал в этом спектакле, было просто замечательно. Успех был ошеломительный!

Гергиев приехал за несколько дней до премьеры, перед этим работал его ассистент. Я думал: как же так? Это тебе не «Каменный гость», а «Руслан», Русланище. Да еще Людмила прицепилась к Руслану. Но всего за несколько дней все было сделано и сделано замечательно! У меня просто никаких претензий не возникло к звучанию оркестра. Пришел, увидел, победил.

Гергиев открыл все купюры в «Руслане». Я думал, как же он сумеет привлечь внимание к этой опере, длинной, сугубо русской, на Западе? И я должен сказать вам, что с первого до последнего такта это была постоянно разворачивающаяся пружина. Не было ни одного пустого такта в музыке. Вернули декорации Коровина, а мизансцены разводил директор оперы Сан-Франциско. Он режиссер.

У меня просто квадратные глаза стали от качества и скорости. Русланом был Огновенко, отличный бас. А Людмилу там пела Нетребко, тоненькая, юная, красивая. А каким замечательным Ратмиром была Заремба, кажется, уже ушедшая к тому времени из Большого театра! Все это было достойно удивления, восхищения и самой высокой оценки.

Россия поставляет сейчас Западу много классных певцов, но в одночасье Запад не может признать так называемую русскую вокальную школу. Как это так: это не их земля, не их территория, и вдруг эти русские приходят, их расхватывают лучшие театры, на них десятками ставятся премьеры, и так далее. Балет столетиями создавал свое реноме в мире, с русским балетом Запад смирился. А сейчас должно пройти какое-то, может быть, даже историческое время, чтобы они привыкли, что русские поют здорово, замечательно. Надо их переубедить. Дайте время, придет и это, потому что некуда деться все равно. Практически ведь здесь долгие годы не знали, как у нас, в России, было поставлено оперное дело. Все же было закрыто, никто ничего не слышал. А выстави вот эту, скажем, довоенную команду из Большого театра. Думаю, что я услышал бы только стук челюстей, которые бились бы об пол от удивления. Время было не то. А как раз тогда и надо было бы русскую оперу показывать миру. Это у нас было время оперных драгоценностей, которые никогда даже не выставлялись напоказ. Даже выставки не было. Я просто иногда ощущаю предвзятое отношение к русскому оперному искусству. Если они слышат об успехах какого-нибудь русского оперного певца или певицы, они думают, что это — исключение из правил. Не

признают в общем-то.

Я много пел с Бурчуладзе. Он поет в лучших театрах по всему миру. Его певческий голос громоподобен, но в общем-то он примерно так же и говорит своим человеческим голосом. Мощная звуковая волна идет. Феноменальный у него голос. Когда он говорит, я всегда прошу его отодвинуться немножко подальше, я не могу его вблизи воспринимать. И ко всему это еще украшено грузинским темпераментом.

Я пел с Марией Гулегиной. Она певица с изумительным голосом и женщина очень интересная, высокая, следит за своим внешним видом, худенькая. Я считаю — это тоже одна из черт высокого профессионализма. Кстати, я должен сказать, что она, очевидно, еще и работает вокально. Потому что тот репертуар, который она сейчас несет, без работы, без продвижения вперед нельзя исполнить. Она пела «На-букко», она пела «Макбет», она пела «Турандот». Голосом это просто не споешь. Можно это спеть один раз удачно, а не один... Мария Гулегина ведь востребована и поет в лучших театрах. Для нее делаются премьеры, а это значит, что она работает. При большом желании раньше можно было увидеть у нее некоторые шероховатости в крайних верхних нотах. Но совершенно очевидно, что она работой их преодолела. Она постоянно рафинирует свою вокальную школу, свой голос. Потому что без этого не шагнешь туда, где она сейчас находится. Я ее мало, к сожалению, слышал в последнее время. Я ее слышал в последний раз, когда мы пели вместе «Пиковую даму» в Сан-Франциско.

И Сантуццу она пела со мной в тот же вечер в «Метрополитен», когда я пел «Паяцы». Сантуцца — это вообще провокабильная роль. Ее обычно поют меццо-сопрано. В силу этого мне кажется, что сопрано, берущихся за исполнение этой партии, невольно психологически тянет на расширение голоса. Хочется спеть поближе к звучанию меццо-сопрано. Сопрано обычно меньше доверяют в этой партии себе. Слишком большое значение придают своей «меццовости», если так можно выразиться. Не могу сказать, что это очень сложная партия. Если ее сравнить с Елизаветой в «Дон Карлосе», или Аидой, или Леонорой — то она окажется просто несопоставимой.

Гулегина в 1994 году в «Мет» справилась с этой партией. Но я уверен, что если она будет петь эту партию и дальше, она сумеет преодолеть в себе невольное желание спеть пошире. А вот останься она психологически в своей сопрановой ипостаси, она, конечно, с большей легкостью преодолела бы все трудные места.

«Макбет» я видел по трансляции и могу сказать, что она выросла значительно с той Сантуццы 1994 года. В опере «Макбет»

есть моменты необычайной сложности, она их прекрасно преодолевала. Просто те трудности, которые я у нее прежде встречал, она на этом этапе победила. Она молодая еще, ей 40 лет. Поэтому она и в Россию приезжает петь. Это очень хорошо. А живет она, по-моему, в Гамбурге. Молодость много значит, знаете ли.

Мой последний спектакль? Я не знаю, что за город Дортмунд. Я приехал туда на три дня. Откуда я знаю, что это за город? Из номера гостиницы я пришел на сценическую репетицию и на спектакль. Здесь, на Западе, устраиваются такие гала-спектакли с приглашением так называемых звезд, если театр не первого ранга, как в Штутгарте, Мюнхене, Гамбурге или Западном Берлине. И поскольку они устраивали «Паяцы», они пригласили меня. Мысль о том, чтобы завершить карьеру, уже существовала во мне. После этого у меня должна была быть «Пиковая дама» в Бонне в режиссуре Любимова. Он переставил картины, там должен был появляться чтец. Но я сейчас не хочу и не буду распространяться по этому поводу. Были у меня веские причины, по которым я не хотел участвовать в этой постановке. У меня на два года вперед были спланированны выступления, но я воспользовался случаем, ситуацией, которую мне предоставила судьба, чтобы закрыть дверь. Подумал: как удобно, целый пустой период будет на репетиции, и ее закрыл. Сначала разослал больничные листы, а потом и вовсе сошел со сцены. И никаких особых волнений. Я не придавал большого значения, последний ли это спектакль или нет. Я помню, что не был очень доволен этим моим спектаклем. Может быть, голос не так звучал, как хотелось бы, меньше металла было. Что-то меня смутило, а что — сейчас уже не помню. Так я жизнь взял и направил в другое русло.

Человек должен быть счастливым. Это дело наших рук, собственных. Для меня счастье, что я осуществился на сцене. Для меня сама эта возможность останется подарком судьбы. Да еще — быть рядом, петь рядом с такими певцами, участвовать в таких спектаклях! Однажды у нас был спектакль в Висбадене, там у них проводятся большие фестивали. Мы давали «Дон Карлоса». Вы знаете, что официально железный занавес в театре опускается через полчаса после окончания спектакля. Так вот, мы выходили на аплодисменты в дверь опустившегося железного, в прямом смысле железного, занавеса еще примерно полчаса. Лена Образцова, Тамара Милашкина, Юра Мазурок, Женя Нестеренко и я. Мое певческое счастье началось с 17 лет и длилось 40 лет. Трудно, конечно, такое счастье выдержать и не сломаться. Но Бог помог. А теперь у меня совсем другая жизнь, и меня не волнует

забвение и отсутствие аплодисментов.

ПРИЛОЖЕНИЕ. НЕМНОГО О ПЕНИИ

Владимир Андреевич, как вы думаете, отчего у человека появляется певческий голос?

— Знаете, не понятно, отчего бывает голос. Связки у одного человека могут быть крепкие и белые, голос должен быть как иерихонская труба, а голоса нет. У другого, напротив, аппарат будто бы не предполагает особых вокальных способностей, а голос есть. Это — тайна.

— С чего, на ваш взгляд, нужно начинать обучение пению?

— Прежде всего с того, чтобы принимать в консерваторию только действительно перспективных абитуриентов. У нас в консерваторию принимают слишком много студентов. А связано это с тем, что, с моей точки зрения, в консерватории слишком много профессоров, для которых ежегодно набирают классы. Многих студентов готовят там просто для хора. А для того чтобы подготовить артиста хора, не обязательно обучать его в консерватории. Достаточно музыкальных училищ. Нужен более строгий, более принципиальный отбор голосов, материалов. Если есть голос, это еще не значит, что его обладателю необходимо учиться на солиста.

— А как это определить? У вас, например, был красивый голос, но эмиссия звука — маленькая.

—Да. Но над эмиссией звука можно работать. Однако я не уверен, что можно изменить тембр, данный от природы. Качество материала определяется красотой тембра. Я бы, принимая студентов в консерваторию, обращал прежде всего внимание на качество материала, на диапазон, на музыкальную одаренность, которая выражается в трактовке того или иного произведения. Нужно увидеть яркость дарования, яркость личности. Педагогу надо обладать интуицией.

— А еще чем должен обладать педагог?

— Преподаватель должен еще обладать специфическим ухом, навыками. Ведь что такое вокальная технология, в сущности? Технология — это качество уха, слуха педагога, который требует определенного звучания в зависимости от собственного опыта и школы, от того, что он сам делал на сцене всю свою певческую жизнь. При обучении очень многое зависит от преподавателя. Это не значит, что от студента ничего не зависит. Но 80-85% сначала присутствие преподавателя, а 15-20 — студента. Правильность звучания определяет педагог. При правильном звучании голоса

принимает правильное положение и гортань.

— А у вас есть какие-нибудь особые упражнения на дыхание?

— Да, есть. Это нона, которая поется на гласные «о», «у»,«а», «э», «и». Сначала у меня не получалось. Это требует определенной тренировки, определенного времени. Мой итальянский педагог Барра на это обращал внимание, а показывала мне эти упражнения еще мама. А еще есть упражнения, когда берешь от до до ля полторы октавы. Существуют и длинные трезвучия, которые поются тоже на эти гласные.

— Мне хотелось бы узнать специфически ваши упражнения.

— Это элементарная тренировка, что называется, наработка дыхания. На это уходит много времени. А у нас сейчас певцы хотят получить какой-то прием, который им откроет большие горизонты. Дело же просто во времени, в упорстве, в повторении. Естественно, это не только дыхание. Нужно следить и за звуком. Упражнения преследуют цель сглаживания регистров. Сначала идут быстрые, а потом медленные арпеджиозные упражнения. Но сперва я пел гаммные от до до ре и от до до ля. Полторы октавы. Помимо развития дыхания, здесь большое значение имеет сглаживание регистров в быстром темпе. Я учился именно так и делал именно эти упражнения. Но у каждого студента есть специфические неумения, каждый конкретный случай требует строго определенного разрешения. Общих советов я дать не могу.

— Владимир Андреевич, а что такое правильное певческое дыхание?

— Дыхание — самое главное в пении. Начальная стадия обучения пению проходит на основе правильной постановки дыхания. Природу пения объясняет каждый педагог студенту, приходящему на первый курс консерватории. Нижнее дыхание, положение гортани — первые слова, которые произносит каждый преподаватель начинающему певцу. Голос должен покоиться на очень правильном, плотном дыхании, которое производится низом диафрагмы. На это место певец опирает воздушный столб, обеспечивающий звук, его силу и полетность. Опора голоса — это и есть опора этого воздушного столба.

— А как вы дышите в пении?

— Уже не дышу... А дышал правильно, так, как меня учили, нижним моментом диафрагмы. Дышать нужно низом живота, а не плечами. Ни в коем случае не всей грудью! Надо выработать это умение, потому что от природы мужчина, увы, дышит грудью. А женщина дышит как раз диафрагмой. Одно из фундаментальных правил при пении и у русских, и у итальянцев — брать дыхание диафрагмой, «дышать в спину» или, по-другому, использовать нижнее дыхание, которое охватывает весь нижний пояс, то есть

задействована та часть корпуса, которая ниже талии.

У меня долго не получалось, потому что очень трудно было отделаться от привычки неправильно дышать.

— То есть как неправильно?

— Я использовал в пении «ключичное дыхание», дыхание грудью. Это очень плохое дыхание. Ты дышишь слишком высоко, дыхание «задирается» к горлу, к кадыку, звуковой столб слишком короток, ты не можешь попасть в головной резонатор, где озвучиваются высокие ноты, начинаются киксы и появляется некачественный звук. Я, правда, таким способом извлекал звук довольно красивого тембра, но было ясно, что наверх я не пойду.

Это не значит, что артист, особенно артист, который достаточно хорошо владеет техникой, не может использовать «ключичное дыхание». Но ближе к верхнему регистру надо пользоваться главным образом поясным дыханием. Низкие ноты и середина, так называемый медиум, не требуют постоянного низкого дыхания (это довольно трудоемко, нужно наполнить весь звуковой и воздушный столб, это требует физических затрат). Тут можно прихватить даже и грудь, это не наносит качественного ущерба звучанию голоса. Главное — правильно оперты и правильно направлены в нужные резонаторы должны быть верхние ноты.

Единственный контроль в начале обучения — это ухо. Потом приходит автоматизм пения: ты правильно дышишь и правильно посылаешь звук в голову. Некоторым студентам в силу природной постановки голоса может вполне хватить тех приемов, которые нарабатываются в классе. Мне не хватало того, что у меня получалось на уроке. Я всегда дома занимался дополнительно, ища, как мне преодолеть переходные ноты между грудным и головным регистром или как выйти на крайний верх, постоянно пробуя разные варианты.

А сколько раз в нашей так называемой «коридорной кафедре», объединявшей фанатов-студентов, мы забирались в пустые классы и орали до полной потери голоса, показывая друг другу, что мы нашли! Между собой мы не очень-то стеснялись в демонстрации наших достижений. Это имело какой-то положительный эффект. Есть такое выражение: «Он прокричался». Это не значит, проорал свой голос, а нашел его, вытащил его. Наконец-то ему стало что-то отвечать в организме, что-то начало получаться. Когда мне в конце обучения стало кое-что удаваться, когда я что-то схватил и нашел, я понял, что иногда получаю негативный опыт в этой «коридорной кафедре». И я прекратил ее посещать.

— Допустим, голос студента звучит более или менее

правильно. Но как студенту добиться более сфокусированного звука?

— В общем-то универсальных приемов здесь нет. Студент мне поет, а я сижу у рояля и говорю ему и показываю, что и как он должен сделать. Широта голоса, пение слишком широкой волной звука — одна из ошибок. А кроме того, носовой призвук, горловой призвук, загнанный звук или открытый звук.

— Отчего происходит носовой призвук?

— Оттого, что человек поет не носом, а в нос. Это место на лице, где находится нос, должно звучать, должно вибрировать, гудеть, в костях должна быть внутренняя невидимая вибрация. А часто путают и начинают петь в нос. Может быть, для того чтобы «вытащить» голос из горла, из зажатого горлового звучания, когда человек поет «гландами», можно ему посоветовать под контролем педагога применять носовое звучание. А затем, когда становится понятным, что он уже «вытащил» из горла звучание, надо убрать носовое звучание, оставив место посыла звука. Вот это и называется процессом обучения. Надо просто сесть и сделать певца.

— Как вы добились такого красивого звучания?

— Я сидел по два, по три часа и искал звучание, которое ыло на мое ухо тем, что мне хотелось слушать. «Попадали» меня ре и ми-бемоль. Вот именно эти ноты имелись в природном звучании моего голоса. От них я и начал расширять диапазон. Но когда я дошел до фа, фа-диеза, передо мной стала совершенно другая проблема — проблема переход-ых нот, перевод голоса в закрытый, головной регистр. Итальянцы говорят: «Правильное пение — это закрытое пение», и Стефано всю свою жизнь пел открытым звуком, поэтому роскошно он пел только около 10 лет.

Сначала я слушал певцов. Сотни, тысячи пластинок, по 0 раз с одной и той же вещью. Я не понимал, как это сделать, пробовал. Выражаясь фигурально, я много раз разбивал себе и губы, и нос, и брови, тыкаясь в стену, пробуя петь неправильно. Казалось бы, ты нашел и поешь. Но потом это пение оказывается неправильным. Приходится отступать, "критерий — легкость. Когда поешь правильно, тебе легко. Нужно следить за тем, чтобы у певца чисто визуально правильно работала артикуляция, чтобы он правильно открывал рот.

Когда я смотрел на великих певцов, я замечал, что у них правильное положение лица, правильная артикуляция. В конце концов это естественность, нормальность звуковосприятия, когда ты чувствуешь, что твой голос несется нормально и, казалось бы, легко. И Милашкина, и Образцова, и Нестеренко, и Мазурок пели с благообразными лицами, не прибегая ни к каким гримасам,

выкрутасам. Я же переслушал все теноровые пластинки: Лаури-Вольпи, Корелли, Дель Монако, Джильи, Гарбиас Зобиан, Пертиле.

— А были ли какие-нибудь конкретные приемы, которые вы нашли у этих певцов и которые вам очень помогли?

— Не знаю. Меня интересовало прежде всего звучание. «Ты знаешь, ты поешь и очень мне напоминаешь Дель Монако», — говорили мне. Но я никогда не стремился петь как Дель Монако, потому что у него специфический голосовой аппарат и строение. Его звукоизвлечение подходит только ему. Я знаю, что один певец пытался копировать Дель Монако. Его звали Джанфранко Чеккеле. И что? Он очень рано растворился из-за слепого подражания. Все приемы нужно пропустить через себя, сделать своими, перенять их в свою физиологию, а это, как правило, невозможно. Человек может петь «под кого-то», приспособив свой голос не под манеру пения, а под звучание другого артиста. Это часто кончается плачевно. Можно что-то взять, но петь «под кого-то» — это очень опасно. Я знаю, что многие студенты, учась в Консерватории вместе со мной, пытались копировать Дель Монако. Я пытался брать и приспосабливать для себя какие-то зерна. Но я никогда не стремился петь, как кто-то. Каждый голос имеет свои возможности, свои рамки, свои особенности.

— Что такое резонаторы и как их искать?

— Резонаторы? Это полости в черепе, в груди. В черепе озвучиваются верхние ноты, тогда туда и надо направлять звуковой столб. Сила и красота голоса заключается в правильном дыхании и попадании воздуха в правильное место звучания. Должно быть верное, глубокое дыхание и одновременно верное озвучивание головного резонатора.

Когда мне приходилось заниматься со студентами, я говорил, что им надо искать так называемую «кость» в лобных пазухах головы и в нее упереться дыханием. Говорят так: «Надо петь носом». Но это не значит, что надо петь в нос (чтобы не было носового призвука), а надо направлять воздушный столб несколько выше носа. Так можно попасть в верный резонатор для высоких нот.

— Что такое «пение в маску»?

— «Маска», пение «в маску» — это и есть правильное звучание. Звук должен певцом ощущаться в районе надбровных дуг, переносицы и лобовых пазух. Они должны быть прекрасно отзвучены. От резонанса в общем-то и происходит тембр.

А еще пение в маску — это яркость звука, это его полетность, дающая певцу возможность преодолеть то страшное расстояние, которое отделяет его от зрителя, особенно когда оно перекрыто

оркестром в 100 человек. Нужно преодолеть голосом звуковую стену и наполнить звуком то расстояние, которое простирается до последнего ряда. А так как у нас все дирижеры любят себя проявлять не в трактовке, а, скорее, в силе звука, то это становится просто труднопреодолимой проблемой. Есть голоса, которые предназначены для «большой» оперы, а есть моцартовские голоса, которые несут прозрачный репертуар. Такие голоса не могут справиться с операми Пуччини, Верди, Мусоргского.

— А что певец при этом чувствует? Каковы ощущения «пения в маску»?

— У меня в надбровных пазухах начинается вибрация и гудение. В принципе, у каждого человека свои ощущения. Надо почувствовать, как звук упирается, звенит, гудит в переносице, над глазами, в лобных (гайморовых) пазухах. Нужно ощутить вибрацию, напряжение этих частей черепа, головы. Я говорю певцу: «Ты упрись в кость, найди это гудение в себе, эту вибрацию». Если ты почувствуешь это физически, значит ты попал. Но это может быть, скажем, только одна нота. Если попала одна нота, надо осторожно сделать шаг в одну и в другую сторону от этой ноты, развивать пространство этого звучания от какой-то правильной ноты. Но, конечно, нужно сначала объяснить, что такое дыхание, и приучить к нему.

— Какое для каждого регистра правильное место для дыхания?

— В верхнем регистре это — глубокое поясное дыхание. У теноров оно может начинаться с соль, ля бемоля, ля. Он должен поставить звук на опору. Звук на воздушном столбе, попавший прямо в костные резонаторы. Это называется правильный звук. Но тут нужно послушать ученика и сказать: ты правильно сделал, правильно понял. Или: ты послушал меня, но сделал неправильно. Тогда преподаватель должен показать, спеть ту же фразу. Но я всегда против слепого подражания. Организм студента — это другой организм. И если он в своем организме найдет что-то более интересное и более нужное, я буду это только приветствовать.

— Что значит понятие «звук в одном месте»? И где это место?

— Это ровность звука, это сглаженность регистров. Один начинает переходить в головной регистр, то есть закрывать голос, скажем, на фа, на ми, на фа-диезе или на соль. Это терция, которая является переходной.

-А вы?

— По-разному. Это ко всему прочему еще зависит от буквы. На «е» я могу прикрыть ми-бемолем, даже ре я прикрывал. В

молодости я позволял себе даже иногда как краску даже соль открытой петь. Как правило, я начинал крыть с фа-диеза. Достигалось это только быстрыми упражнениями от до до ре, и от до до ля. Когда тебя несет звуковая волна, довольно часто ты правильно кроешь ноты. У женщины в организме от природы присутствует головной звук, а у мужчины от природы присутствует грудной звук. Начинаешь учиться попадать в голову. Это и дает возможность выхода наверх, это как раз и определяет головное звучание. А ровность достигается быстрыми упражнениями, чтобы переход не был заметен для слушательского уха. Ровность звучания — это изменение регистра без потери красоты звучания и «одного места», то есть звук на слух должен остаться в одном месте, но при этом ты поешь грудью, а потом ты переходишь в голову. Грудь и голова — разные места. Но сглаженный момент перехода дает возможность сказать «у него звук в одном месте». Достигается это сглаживание переходного регистра быстрыми упражнениями: от до до ре, и от до до ля. Но при постоянном контроле преподавателя, который должен сказать, что правильно или неправильно. Иногда преподаватель даже не слышит, когда студент у него поет неправильно. Брать ноту мало, но надо ее брать так, чтобы это не травмировало связки.

— А какие ваши субъективные ощущения, когда вы переводили звук с одного регистра на другой? Где вы ощущали звук?

— В голове. У меня происходило так: когда я посылал звук в голову, у меня кадык, гортань чуть-чуть опускалась на фа-диезе, соль. Я чувствовал, как звук у меня переходил из груди в голову. Так раз — и перешел, но это должен чувствовать только певец, а не публика.

— Середину вы тоже держали в маске?

— Да. Но я старался еще ко всему увидеть звук перед собой. Не в себе, а перед собой, несущимся впереди себя. Иногда мне даже говорили: «Что это, Атлантов вышел на сцену с микрофоном? Включил, и идет волна». Я это не ради хвастовства говорю. Я воображал, что звук должен находиться впереди меня, передо мной. Я его стремился увидеть, услышать, ощутить впереди.

А еще скажу о проблеме, связанной с переходными нотами. Бывает такая штуковина у нас, у певцов: открытый регистр, грудной регистр, звучит очень звонко, полетно, близко к маске, к зубам. А когда певец переходит в голову, то есть начинает крыть, голос теряется, зажимается, становится уже, отходит от этого вот места звонкого, металлического, того места, в котором находится

часть грудного, открытого регистра. Надо быть очень внимательным, чтобы голос в закрытом регистре становился не тусклее, а ярче, звонче. Даже при крытом звукоизвлечении звукдолжен остаться перед глазами, ты его должен буквально видеть, он должен даже больше выделиться, больше высунуться. Вам понятно? Звук должен быть красивее. Для певца крытый регистр — спасение. Когда я забывался и не переходил своевременно в закрытый регистр, у меня просто уставали связки. Я ощущал, как мой голос подсаживается. И мгновенно прикрывал, переходил в головной регистр. Сразу мне становилось легче и удобнее петь.

— Вы поете гаммы или арпеджио?

— Гаммы и арпеджио. Последние 30 лет я не занимаюсь, как студент. Но занимаюсь постоянно. Поскольку у меня были спектакли часто, мне приходилось заниматься постоянно. Правда были такие моменты, когда я не трогал голос между спектаклями. Но это когда были трудные спектакли и находились близко друг к другу. А к постановкам я готовился. Несмотря на то что это были одни и те же названия, я вспоминал физиологически, физически свои вокальные ощущения. Старался каким-то образом все улучшить.

Я считаю, что даже для занятий голосом надо привести голосовой аппарат в рабочее состояние. Когда человек приходит в класс, у него абсолютно вялые и несобранные связки. А пение — это безумно интенсивный и трудоемкий процесс. Когда я пел «Садко», или «Пиковую даму», или «Отелло», то терял от двух до трех килограммов. А когда я не очень хорошо себя чувствовал и мне приходилось прикладывать усилия к преодолению моего физического состояния, я терял до 4 килограммов за один вечер. Я считаю, что перед началом занятий и связки, и гортань должны быть приведены в рабочее состояние. Для этого, прежде чем перейти на открытое «О» или «А», я мычал с закрытым ртом и даже немного в нос, приводя свой голосовой аппарат в рабочее состояние. Это занимало 10—15 минут. А потом я уже открывал рот и начинал петь упражнения. Говорят, хотя я ничего в машинах не понимаю, что если ты завел машину, то надо дать ей прогреться, а потом ехать. Так же я поступал с голосом.

— Какова роль вокализов в пении?

— Роль вокализов? Есть такой учебник Лили Леманн «Школа пения». Оттуда я очень много взял упражнений. Из этого учебника очень многие преподаватели брали все свои упражнения. Колоратурные упражнения мне не подходили категорически. Что вы смеетесь? Я считаю, что и колоратурой надо заниматься, просто у меня голос без колоратуры. А

например, у Доницетти, у Россини, у Беллини очень много колоратур, в том числе и у тенора. Если голос предрасположен к этому, обязательно надо этим заниматься. Но с моим голосом это смешно. Все равно, что прийти и биться лбом в Кремлевскую стену. Правда, мне всю жизнь, особенно в молодости, хотелось спеть Альмавиву. Сейчас-то нет, у меня голос стал чересчур объемен. В этой партии масса хулиганских возможностей.

— А какие упражнения надо давать в начале обучения?

— Медленные для установки дыхания, для ощущения студентом того, что такое дыхание и тем более правильное дыхание. На медленных упражнениях студент сумеет сообразить, что это такое. Потом я бы стал заниматься переходным периодом или расширением диапазона. В быстрых упражнениях, особенно в длинных быстрых упражнениях студент не успевает, как говорится, «неправильно приготовиться». Именно темп несет его на природно правильное попадание звучания. А медленные упражнения: он что-то думает, что-то начинает готовить и возвращается к старому. Если из десяти раз он правильно попал хотя бы один раз, задача преподавателя это услышать и требовать от студента впредь только правильного звучания, очевидно на ту букву, на которой он попал в это правильное звучание.

— С чего надо начинать работу именно драматическому тенору? Это ведь очень редкий голос.

— С дыхания. Всем с дыхания. Причем я не стал бы гнать молодого певца сразу наверх. И потом драматический тенор с самого начала — это так необычно, так редко, это практически не встречается. В принципе, это определенная временная наработка, природа начинает проявлять себя постепенно.

— Владимир Андреевич, вы ведь и сами можете преподавать. Отчего вы не преподаете?

— Да, да. Хотелось бы оставить после себя пару — тройку певцов. Посмотрим, как жизнь будет складываться. Довольно часто ко мне обращались певцы, думая, что я им раскрою какой-нибудь секрет, позволяющий преодолеть их недомогание в пении в то время, когда им нужны были просто занятия. На все нужно время. Даже на устранение самых небольших шероховатостей требуется уйма времени. Приобретаешь же погрешности как-то незаметно.

— У вас занимался певец Владимир Богачев. Он пел в Большом, а сейчас поет по всему миру.

— Он пришел ко мне сложившимся певцом.

— Мне кажется, вы даже отчасти передали ему свой тембр.

— Не знаю, трудно сказать. То, что он поет в лучших театрах мира, это я могу засвидетельствовать. У него не было

определенных проблем. Мы с ним не занимались, мы с ним беседовали, он хотел узнать, что я думаю о звучании. Он быстро и умело схватывающий певец, приспосабливающий все к себе. То, что мы с ним обсуждали, касалось в основном фразеологии, а также его несколько суженного верха. Я предлагал ему сделать звучание верхних нот более округлым, прибавить к «е» больше «э», к «и» прибавить «ы». Или наоборот: «Буква «а» у тебя слишком открытая, собери звучание, сделай его несколько темнее». Практически мы занимались светотенью.

Володя называет меня своим маэстро, но я знаю, что он занимался у Соткилавы. У Зураба — своя система звукоизвлечения. Очевидно, Богачев хотел расширить свое представление о пении, поэтому и пришел ко мне.

— Какой репертуар надо брать тенору в самом начале?

— Конечно, не самый тяжелый и не самый драматический. Все зависит от характера и окраски голоса. Барра говорил, что не нужно сразу надсаживаться. В принципе, можно иметь в репертуаре и драматические партии. Но не надо стараться убедить в самом начале широтой, силой и драматичностью своего голоса, что ты имеешь право на эту партию. Даже драматические партии нужно петь своим голосом, пусть даже несколько лирическим. Если ты убеждаешь этим голосом, своим внутренним состоянием, то это хорошо. Самое главное, чтобы это был твой голос. Есть громадные голоса. У Гарбиаса Зобиана было баритональное звучание голоса. Когда я его в «Аиде» услышал в первый раз, я подумал, что в этом спектакле Радамеса поет баритон. Это не значит, что Радамеса нужно стремиться петь громадным голосом. Главное — своим. Не надо стремиться садиться шире того стула, который тебе определил Господь Бог.

— А какие партии нельзя петь в самом начале?

— Сугубо драматические. Спеть можно, но не петь. Мирелла Френи очень не скоро подошла к исполнению Манон Пуччини. Это очень драматическая партия. Можно что-то исполнить. Но в Большом театре, если ты спел какую-то партию, тебя на нее сажают и ты ее несешь дальше в своем репертуаре. Самое главное, остаться со своим голосом, самим собой, стараться убедить даже спинтовым и лирическим голосом в драматической партии. То есть надо работать именно над драматической фразировкой, но своим голосом. Браться же за такие партии можно только при условии, что ты обладаешь достаточным техническим арсеналом. Если нет, можно сносить свой голос, заработать фиброму на связках, или узел, или отслойку. Не дай Бог! Но это как раз результат постоянного исполнения драматического репертуара. Человек просто надрывается.

Редко бывает, впрочем, когда ты находишься в идеальной форме. Еще реже, когда ты психически настолько «попал» в нужное состояние, что делаешь то, что хочешь, и все получается. Все твои самые дерзкие и смелые представления по поводу исполнения, все получается. Такое редко бывает. Борьба с голосом происходит на сцене, но так, чтобы зал не заметил. У великих сколько я слышал плохих спектаклей: ну не идет, он поет, но не так, как ожидают. Сколько раз Джильи забрасывали помидорами, а сколько раз его выносили на руках! Ну что тут делать? Ты выходишь на сцену и ты нужен. Был случай, когда я не допел спектакль, мы же живые люди.

Пение — вещь абсолютно непредсказуемая. Как бы ты хорошо себя ни чувствовал, может попасть мокрота на связки и это все, кикс обеспечен. Это те издержки, та опасность, которая преследует каждого певца на протяжении всей карьеры.

— Ну, это естественно.

— Но когда это происходит на сцене, это не естественно, это катастрофа, это Голгофа, это пропасть, это глубины океана. Для человека это страшно, это переживания отчаянные. Отчаянные, вы понимаете! И ничего. Идешь дальше. Надо трудиться, надо зарабатывать на жизнь.

— Какие вокальные проблемы бывают у теноров? Не может найти верхний регистр?

— Бывает так, а бывает — найдет этот верхний регистр, а голос у него не интересный. А бывает, что середины нет — голос блеклый, а когда попадает в головной резонатор, там появляется и краска, и тембр. Но нужно, чтобы голос был одного качества на всем диапазоне.

— А бывает перерасширенный средний регистр, и из-за этого певец не может выйти наверх?

— Конечно. Справиться с этим дефектом можно собиранием звука. Опять же — упражнения на «у», на «е». Бывает, что зажат голос, что горловой тембр. Тогда звук надо вытаскивать через нос, но под контролем. А потом освободиться от этого.

— А бывает от природы поставленный голос?

— Бывает. Но я бы и не знал, что делать с таким студентом: «Вон, через дорогу театр. Вонтам давай и пой». Но иногда даже с идеально поставленным от природы голосом человек, придя в театр, все может растерять. Это у него не за-фиксированно. Это чисто физиологически происходит. А пение — это осознанное состояние, это не река, по которой тебя куда-то несет. Это осознанный, очень конкретный процесс, в очень жестких рамках. Вот эти рамки должны быть как крепостные стены, чтобы из них не выйти. Надо понимать, как петь правильно, и ощутить тот

страшный момент, когда ты начинаешь от этого уклоняться.

— А что надо делать тенору, если у него не озвучен нижний регистр.

— Ну, знаете ли, нижний регистр albo есть, albo нет. Это природа. Если природа со временем расширит его диапазон... Ноты нижние не ставят. Хотя я слышал, что женщинам ставят грудь. У женщин голос из трех регистров, а у нас из двух. Опора звука — это опора на дыхание, и его, дыхание, нельзя передавить. Надо, чтобы студент просто сначала привык правильно дышать. Ведь у мужчин от природы неправильное дыхание, а у женщин правильное — диафрагменное.

— У вас есть самое любимое упражнение?

— Это зависит от состояния. У меня сегодня, допустим, лучше отзвучивает голос на «е». Вот я и начинаю засовывать его в нужные места на «е». А потом, попав, попев, начинаю поддавать «о»,«а», «у». А если наиболее благополучно голос отвечает на «о», значит, я начинаю заниматься на «о». Всегда обязателен разогрев, приведение голоса к работе, распевка с вытянутыми губами, с закрытым ртом 10—15 минут.

— У вас перед партиями какие-нибудь специфические распевки есть?

— От состояния зависит. От сиюминутного моего состояния. Причем ощущаешь себя по-разному. Иногда достаточно просто утром размять голос и остаться на этом. А потом во время грима, когда уже пришел на спектакль, попробовать голосом разные места. Или делаешь это где-то часа в 3, чтобы организм окончательно проснулся. Бывали дневные спектакли, когда мне приходилось вставать часов в 7, чтобы организм к этому моменту пробудился. А перед вечерними спектаклями, если я хорошо себя чувствовал, достаточно было попеть спокойно минут 40 днем в 3—4 часа. Или, промолчав весь день, прийти минут на 40 раньше обычного в театр и начать разогреваться. Некоторые певцы так разогреваются, что поют две оперы в один вечер. Мне говорили, что так разогревается Хосе Каррерас. Все это очень индивидуально.

— Многие певцы на верхних нотах очень широко раскрывают рот. Правильно ли это? Есть ли возможность взять верхнюю ноту, не открывая так широко рот?

— Я видал только одного певца, который не открывал на верхних нотах рот широко. Это Козловский. Он имел беспредельной высоты голос, хотя и очень специфический. Я думаю, что природа ему дала возможность так петь, не раскрывая слишком широко рот. Это его манера. Я видел, как он пел на юбилее. Кажется, это был «Запорожец за Дунаем». Я каким-то

образом оказался в театре. Я видел его в Ленском, живые съемки по телевидению.

Еще не очень широко открывает рот до ля, си-бемоля Паваротти. У него очень ограниченное открытие рта и очень точное попадание нот. Правда, на крайних верхах и он очень широко открывает рот.

Я думаю, это зависит от индивидуального устройство голосового аппарата. Каждый певец ищет прежде всего легкости, удобства в пении, чтобы не так много тратить певческого труда при достижении верхних нот.

— Есть очень тяжелые тесситурные места в операх, когда певец не успевает сбросить напряжение и связки начинают завязываться узлом. Что тут делать? Как сбрасывать с себя это напряжение?

— У меня были такие моменты. Первый признак — значит, задралось дыхание. А второе — надо убрать звучание голоса на один нюанс. Если ты поешь два форте, надо перейти просто на форте. Если ты поешь просто форте, надо перейти на меццо форте. Сразу. Но как правило, это происходит оттого, что дыхание задралось под связки и ты дыханием лупишь по связкам. От ударов воздушного столба ты начинаешь задыхаться. Нет спокойного помещения для дыхания и звукового столба. Связки начинают краснеть, просто они устали. Вот и все. Надо сбросить дыхание, а чисто практически — надо все тише петь. И еще часто это происходит оттого, что слишком высоко начал петь открыто. Надо раньше закрывать. Предположим, наорался на фа, фа-диезах.

— Если молодому певцу сразу с консерваторской скамьи в театре дают слишком сложные партии, должен ли он за них браться или ему стоит от них отказаться?

— Моя жизнь в театре складывалась так, что я пел то, что находил нужным и что хотел петь. Не считая того начала, когда меня поставили на Альваро или предложили петь Германа. Но это были удачные работы. Герман — вершина, которую всегда хотелось одолеть, Альваро очень итальянская партия. Конечно, желательно в театре начинать с лирического репертуара, чтобы театр смог оценить возможности певца, а певец сам для себя понять, что это такое — быть на сцене. Если молодой певец считает, что партия для него слишком сложна, он должен убедить дирекцию, что это преждевременно для его голоса. А если есть у артиста счастливое сочетание возможностей и средств к исполнению, то просто нужно не исполнять драматические вещи слишком часто, не садиться на драматический репертуар.

— У вас потрясающая кантилена? Как ее добиться?

— Я не могу сказать, что она у меня какая-то там потрясающая. Добивался я ее путем проб, путем плавного, незаметного соединения звуков, слов, из слов фраз, от музыкальной фразы переходил к более широкому музыкальному предложению. Мне кажется, если человек способен контролировать свои недостатки или знает, чего хочет добиться, то он больше должен думать не о том, что он многое может, а о том, что он многого не может.

— А как технически сделать кантилену? Есть ли приемы?

— Если ты находишься в окружении певцов, которые обладают кантиленой, ты начинаешь учиться этому, подражать кантиленному состоянию звуковедения, которое ты слышишь у других людей.

— У кого вы учились кантилене?

— Я? Впервые я услышал и осознал, что такое кантилена, у Лисициана. Меня она поразила. Я подумал: «Какая ровность звука, какое изумительное голосоведение, какая бесконечная кантилена, какое владение ею». Это и до сих пор для меня пример. Я не встречал подобной кантилены. Если вы пойдете к Лисициану, спросите у него про кантилену обязательно и передайте, что я его поклонник. Мне бы самому очень интересно было узнать, как он ее делал. Кантилена Карузо, Джильи. Когда мне представилась возможность их слушать, я слушал их часами, месяцами, годами. Просто слушал и стремился уподобиться этому. Как-то я не обращал внимания, что у меня какая-то необыкновенная кантилена. Я никогда не замечал за собой этого свойства. Но если оно есть, то я счастлив. Мне говорили со всех сторон, что у меня очень красивый голос. А кантилену я пытался, конечно, сделать. Я связывал, чтобы не было дырок в голосоведении. Позиция тут одна. Когда ты поставил голос, ты поешь «одним местом» и ты обязан придавать характер этому голосу. Кантилена — это тоже не постоянное и не естественное состояние. Можно показать ее, исполняя определенные арии. Опера часто требует отрывистого звучания. Просто нужно уметь в отдельных местах пользоваться как краской этой кантиленой. Есть кантиленные места. Кантилену надо иметь, она входит в набор оружия вокалиста. Не значит, что я постиг кантилену, а если вы это замечаете, то вы сделали очень приятное замечание в мой адрес.

— Как филировать звук?

— Вам это надо спросить у Тамары Андреевны, а не у меня. Она потрясающая мастерица. Это Божий дар, и она его развивала. Тамара рассказала мне, что однажды после простуды у нее произошло временное сужение дыхательных путей и она потеряла

возможность филировать звук и делать пиано. Но потом, занимаясь, все восстановила. У нее это получалось замечательно. Я же в силу голосовой специфики, крупности своего голоса, драматического репертуара... Я пытался это делать, но не значит, что у меня это выходило. Иногда у меня даже получалось. В Ленском, там нет никаких особенных замираний, но «златые дни мо-о-ей весны», или «а-ах, я люблю тебя» — приходилось сфилировать. Бизе, правда, написал в арии Хозе: «Моя Кармен, навек я твой» — диминуэндо. У меня это никогда не получалось, я и не пытался. Я и не филировал. Может быть, в силу того, что у меня это не получалось, у меня была другая трактовка, скажем так, которой я придерживался и от которой я не отступал. Я выходил из положения, одним словом.

— А как сделать пиано? Как работать над пиано?

— Тренировка, тренировка, тренировка. Надо развивать длительность нот работой над дыханием. Если не заложено от природы в мышцах голосового аппарата, надо это находить и тренировать. Но есть певцы и певицы, у которых это есть от природы. Меня «не умудрил Господь», поэтому я эти места всю жизнь обходил, трактуя тот или иной момент исходя из своих возможностей.

— Владимир Андреевич, я знаю, существует такой дефект: у певца вроде бы громобойный голос, а через оркестр не летит. Что вы по этому поводу скажете?

— Потому, что он звук производит сам в себе. У некоторых это на слух воспринимаемый защечный звук. Есть просто свойство голоса: у одного полетный, у другого — нет. Если это не природный дефект, то значит, что певец не нашел нужные для своего голоса резонаторы и его громобойность заканчивается в нескольких метрах возле него самого.

Голос не собран, звук не сфокусирован, не летит, и он не может пробить оркестровую толщу. А небольшие голоса по силе, например Мазурок, прорезал за счет сфокусированного звучания любую оркестровку оркестра. Полетность зависит от собранности, фокусировки звука, тех резонаторов, которые используются певцом в первую очередь. А еще я бы послушал певца, у которого такая проблема есть, посмотрел бы, что у него с дыханием. Может быть, в этом проблема.

— Певец не слышит себя в зале. Он не знает своего результата. Нужен ли педагог, который бы все время следил за оперным певцом? Или певец может сам себя контролировать?

— Если певец может к себе относиться критически, если он не удовлетворен своим звучанием, он может записать свои спектакли на пленку. Но можно иметь маэстро, которому ты

доверяешь, и обращаться к нему. У меня такого маэстро не было. Мама, только мама, которая достаточно строго ко мне подходила. Да и сам-то я строг к себе был. Некоторые любители давали мне пленки, которые они записывали на моих спектаклях. И я их прослушивал. Некоторые из моих коллег делали мне свои замечания, и я обращал на это внимание. Конечно, я очень слушал профессионалов. И даже высококультурных любителей.

— С какой степенью интенсивности использовать грудной и головной резонаторы? Или вы сразу пели всем капиталом?

— Не очень правильное, но очень широко бытующее выражение: «Пой процентами, а не пой капиталом». Когда ты выходишь на сцену, так называемыми «процентами» ты не поешь. Просто то умение петь, которым ты обладаешь, позволяет тебе петь не форсируя свой голос, не перенапрягая его. В просторечии это называется «петь процентами», а означает — просто бережно, умело обращаться со своим голосом, как с таковым: не перефорсировать его, не перерасширить его, не переорать его.

— Почему некоторые певцы выходят на сцену нераспетыми? Может быть, это средство и способ до конца сохранить голос на спектакле?

— Распеваться надо обязательно. Это правило гигиены голоса. Быть может, кому-то природа позволяет не распеваться. Живут себе, заходят в театр, открывают рот и целиком поют оперу. Я себя всегда готовил к этому.

— Как вы относитесь к многообразию в репертуаре? Нужно ли стремиться к максимально широкому репертуару?

— Вы знаете, это очень личностно. В принципе, было бы очень неплохо, неся преимущественно драматический репертуар, разбавлять это лирическими опусами. Это у нас можно совмещать французского, немецкого, русского композиторов, это у нас ты поешь по 5 разных названий в месяц. Здесь все не так. Ты приезжаешь на 5—10 спектаклей определенного композитора. И за 4 года уже знаешь, что ты будешь петь. Настраиваешь себя специально на эту оперу, настраиваешь свой голос таким образом, чтобы это соответствовало и стилю, и композитору, и времени. И поешь именно этот репертуар. Бывает, когда ты поешь серию спектаклей в одном городе, к тебе обращаются из другого города: там летит спектакль, нет исполнителя, тебя просят выручить. И ты позволяешь себе согласиться на это. Благо, что здесь в любое место лететь час—полтора. Но это редкий случай. Хорошо заранее настраиваться. Допустим, у тебя не получился из пяти один спектакль, но второй, третий обязательно получится, потому что ты поешь один и тот же спектакль в принципе очень хорошо, возвращаясь к тому уровню, который ты имел. От

спектакля к спектаклю происходит тренировка, улучшение, совершенствование твоих возможностей. Это имеет для меня очень большое значение. А у нас, в русских театрах, ты поешь Мусоргского, Верди и Визе в течение месяца. Это сложно, мешается все в одну кашу.

— Как себя физически поддерживать певцу?

— Не предаваться излишествам во всех отношениях. Помимо всего прочего, это еще внешний вид. Но Кабалье, конечно, все опровергает. Я с ней пел в концерте. Все видели, какова она была. И я первый скажу: «Ну и что?» Я ведь совершенно обалдел от ее пения. Это не значит, конечно, что ее нужно выбрать примером для подражания. В конечном итоге, непрофессионально расплываться, просто неприлично, эстетика оперного зрелища утрачивается. Кабалье замазывает эти недостатки совершенно божественным пением.

— Кто на Западе из молодых драматических теноров вам кажется перспективным?

— Драматических? Сейчас таких нету.

— А из теноров?

— Мне очень импонирует Роберто Аланья. Очень музыкален. Если он удержится в возможностях своего голоса, своего амплуа лирического тенора, если он не начнет раньше времени проявлять себя драматическим тенором, то он войдет в историю как очень хороший, а главное — очень музыкальный певец. Варга — испанец или мексиканец — очень хороший тенор. Да и у нас очень хороший тенор, дай мне Бог памяти, Галузин. Володя Богачев занял свою нишу в театре.

— С кем вы еще занимались?

— У меня консультировался Тараценко еще тогда, когда я преподавал в Консерватории. Потом я ее оставил в связи с болезнью моей мамы. Тенор Мишенькин, который пел в Большом театре. Еще один баритон, но я не помню, как его зовут, и не знаю, как сложилась его сценическая судьба.

— Нужен ли на сцене контакт с партнером?

— А как же? Как же? Без этого вообще ничего не получается. Без контакта это — улица с односторонним движением.

— А для вас существует понятие «женщина» на сцене?

— Конечно. Как может сцена да еще без женщины обойтись? Вы что? Первейшее значение! Первейшее! Я не говорю о личных взаимоотношениях, которые существуют в жизни. Могут быть достаточно антипатичные отношения. Но на сцене волею спектакля ты сведен с этой женщиной и обязан как профессионал сделать все по первому сорту.

— А вы при этом задействованы эмоционально?

— Я профессионал. Со всеми вытекающими из этого последствиями. Не должно ощущаться моего личностного, эмоционального отношения к ней на сцене.

Это отношения персонажей. И я должен убедить всех, и ее в том числе, именно в этом. Уже не говоря о самом себе. Это профессионализм.

— Вы с Тамарой Андреевной очень долго пели вместе на сцене. Такой семейный союз певцов, тем более таких певцов, не часто случается. Насколько эмоционально легко или тяжело вам было петь в одних спектаклях?

— Как с партнершей, мне было очень легко с ней петь. Я получал физиологическое удовольствие от ее голоса. Но было трудно, потому что я просто волновался. Волновался и за нее, и за себя, что я окажусь не на достаточном уровне по отношению к ней. Это было. Она пела, дай Бог каждому так петь. Вместе дома мы никогда не занимались. Если нужно было ей, она занималась. Если нужно было мне, то занимался я. В своей кухне, как говорится. У нас хватало такта и ума не мешать индивидуальным занятиям друг друга, но полное обоюдное доверие и уважение позволяло иногда давать друг другу профессиональные советы.

— А Тамара Андреевна не преподает здесь?

— Нет. Здесь она не хочет.

— Вы, наверное, никогда так не увлекались ролью, что забывали и о трудностях тесситуры?

— Должен сказать, вот так было с Дон Карлосом. Я одел эту партию, как пиджак, сшитый на меня. И ничего не надо было надставлять. А там он поет невероятное количество музыки, притом сложной, неблагодарной, высокой, с выходами на си-бекары. Партию я выучил быстренько и вошел в спектакль. И так же Альваро. Там столько этих си-бекаров, что Герману просто и не снилось. Но удобно. Верди прекрасно знал свойства человеческого голоса, прекрасно разбирался в этом, как маэстро пения. А наши гениальные композиторы сточки зрения вокала, школы пения были менее осведомлены. Поэтому итальянцев легче петь. Из-за перевода на русский итальянский язык в своей музыкальности теряет очень многое. И приходится обращать на это специальное внимание, когда поешь перевод. Это сложно. Приходится просто перепевать партию.

И еще, знаете ли, особенно у нас, особенно в Большом театре, безумно завышен камертон. Это как фуганком снимает стружку с голоса, с его тембра, с его металла. Взять бы и спеть оперу на полтона ниже. Ведь звучание композитора было рождено в иной тональности. Вы понимаете, когда писались произведения Верди, Пуччини, вся тональность была на полтона ниже. А это совсем

другое ощущение! Несчастные дирижеры взвинтили это дело. Это ужасно! Теряются свойства голоса. Спинтовый голос мог бы великолепно справляться с си. Но до — это для крупного голоса уже спорт.

Я не понимаю, почему сейчас не могут поставить эксперимент: взять и какую-нибудь оперу сыграть и спеть в той тональности, в которой она была создана. Переписать партитуру на полтона ниже. А по звучанию она будет соответствовать тому, что было 100—150 лет назад.

Я думаю, что художественный орнамент благодаря снижению этого задранного тона был бы намного богаче. Но пока это не заинтересует дирижеров, наиболее настырную часть нашего творческого профсоюза, этого никто не сделает. Мы много об этом говорили с Пьеро Каппуччилли. У него была такая мечта. Если бы не случилась с ним катастрофа, он бы сумел настоять на этом своим авторитетом. Я ему всегда говорил: «Пьеро, если ты сумеешь где-то пробить идею такого исполнения, учти, что я с тобой». Он хотел спеть или записать «Отелло» или «Риголетто», «Трубадур». О постановке-то мы даже и не говорили. Нужен сначала ручеек, а потом уже река. Певцы здесь настолько ленивы и разобщены, что я думаю, у них просто не хватит ни времени, ни желания это дело пробивать. Очень жалко, что это не осуществится. Больше красок бы появилось, больше тембровых оттенков, больше баритональности, больше насыщенности, больше страстности, которую можно позволить себе в этой тональности и которую нужно постоянно сдерживать, зная, на какую высоту нам еще придется в исполнении той или другой партии забираться.

— Есть ведь так называемые «аутентичники», которые ставят спектакли именно в первоначальной манере, с оригинальными инструментами. Как вы к ним относитесь?

— Это очень интересно. Я не представляю себе, каков был оркестр во времена Моцарта. Я не представляю себе, каково было звучание инструментов в его время.

Тональность — это отображение эмоционального состояния композитора, его внутреннего напряжения. Эта тональность родилась в нем потому, что он ощущал данную ситуацию так. Это его уровень звучания. Это его высотность звучания. А мы сейчас это потеряли. Из-за завышенного строя появилось какое-то спортивное отношение: ах, возьмет он эту ноту или не возьмет. И дело ведь не в одной ноте. Дело в общей завышенной тесситуре. Певцы начинают больше думать о преодолении трудностей вокальных, а не о том, как показать состояние данного героя, который был изображен композитором 100—150 лет назад.

— Мне интересно ваше внутреннее ухо. Как вы себя на сцене слышали?

— Сначала я интересовался акустикой, а потом стал просто петь ощущениями, то есть наработанной автоматикой, которой доверял, которую приобрел не за 5 и не за 10 даже лет. Для меня уже не были проблемой размеры зрительного зала. Я уже знал, каким образом буду располагать звуковысотность в своем организме за исключением тех моментов, когда не был здоров. Тут уж надо было внимание утроить.

Нужно иметь, конечно, память очень хорошую, особенно слуховую. Потом должна быть память физическая, память ощущений. Многие студенты да и некоторые артисты интересуются, какое место лучше всего занять на сцене, чтобы голос звучал, какая акустика в зале. Для меня это тоже имело сначала значение. Контроль происходил только ухом. Ага, ты услышал себя, свое эхо, вернувшееся из зала, значит все в порядке.

А ведь есть огромные залы, где сидит 20—25 тысяч человек, есть открытые площадки, например «Арена ди Верона». И вот там нужно петь физическими ощущениями. Я знал: выйду и вспомню свое физическое ощущение при исполнении этой арии, и она будет звучать так, как я бы услышал ее, находясь в очень небольшом помещении. Потом это переходит в так называемый автоматизм, в мышечную память.

— А насколько важны первые ноты? Некоторые певцы говорят: вот как первые ноты споешь, так и пойдет спектакль.

— Нет, это неверно. Иногда выходишь на сцену, как на Голгофу. И может быть, первые такты недостаточно хорошо звучат. А потом голос распевается, разогревается и получается очень неплохое выступление, бывает даже очень-очень неплохое. Распевка имеет большое значение.

— Знаете, музыканты говорят, что эмоция должна быть внутри, что слушатель должен только догадываться о том эмоциональном накале, который есть у исполнителя в душе.

— Нет. Эмоция обязательно должна быть в голосе. У нас голос — инструмент.

— Как вы пели ансамбли? Мало кто умеет петь ансамбли. Особенно с маленькими голосами. Вам, наверное, было трудно петь ансамбли.

— Трудно, одна из трудностей. Я просто старался умерить волну своего звука. Старался подчинить свой голос ансамблевому звучанию. В каких-то ансамблях какой-то голос должен быть ведущим, доминирующим. Если смысловая строчка в ансамбле

приходится на твою партию, то ты ее поешь соответствующим звуком. Если же ты являешься фоном в этом ансамбле, то надо не выпирать.

— Как сохранить голос молодым?

— Это дает постановка, правильная постановка голоса. И верное место звучания. Конечно, режим. Голос, пение накладывает определенные обязанности, ограничения. Поэтому-то я не курил. Я бросил курить, когда почувствовал шипение в голосе. Это относится и к застольям, и так далее. Оперному певцу приходится вести определенный и достаточно ограниченный образ жизни, штука сложная и скучная. Приходится себе во многом отказывать. Но я никогда не был аскетом и не говорю, что певец должен стать монахом: ни тебе вина, ни всего остального. Нет, но в тех пределах, которые не наносят ущерба голосу. Как только ощущаешь влияние того или другого, надо очень быстро производить перемены внутри себя.

— Как вы гримировались? Или вас гримировали? Шаляпин себе даже руки сам гримировал.

— Ну, Шаляпин был великолепный художник. Это не всем дано. Как правило, меня гримировали. Это началось еще в Мариинке. Потом я самостоятельно добавлял себе черты, которые могут помочь не моему образу, а моему лицу.

Раньше я считал, что у меня курносый нос, и наклеивал себе горбинку и в Хозе, и в Германе. Потом, конечно, это отошло. Единственное, что я с удовольствием себе позволял и о чем просил гримеров, так это убрать мои щеки, чтобы были поменьше и повпалее. Но насколько это мне удавалось, я не знаю. Внутренне я выходил с тем, что напридумывал по поводу персонажа и его положения. Слава Богу, что нужен грим.

— А зачем вам это?

— Ну, очевидно, чтобы быть лучше, казаться лучше. Не быть, казаться.

— Вы себе нравились в гриме? Он помогал вам раскрывать образы?

— Ну, в принципе, грим-то был тривиальный. Мог я быть блондином, скажем, или брюнетом, скажем. Ну, с бородавками, скажем. Ну что же тут делать? По Пушкину-то у Гришки Отрепьева бородавки есть. Вот и рисовали. Черты оставались прежними. Я же не пел Риголетто. Вот так. Ну Отелло, конечно. Не выйдешь же белым в Отелло.

В Гамбурге у меня был поразительный гример. Наверное, он был художником. У нас бороду приклеивают целиком, а он, зная специфику пения, понимая, что артист довольно интенсивно артикулирует, делал бороду из кусков. Такая борода не

отклеивалась. А сколько раз я в других случаях заканчивал акт, понимая, что один ус у меня на месте, а другой отклеился, и пребывая в раздумьях, что мне с ним, с единственным, делать.

Самсон требует совершенно особенного грима, особенно когда он ослеплен. Главное, грим должен быть в характере эпохи. Но роли белых людей, это роли белых людей. Так, глаза подведут, и выходишь.

Правда, Хозе, которого я спел очень рано, почему-то появлялся у меня в четвертом акте седым. Я очень любил седить себе волосы. Казалось, он так переживает, он так переживает, что даже поседел!

— Как вы себя ощущали в разных костюмах?

— Если костюмы были удобными, то прекрасно, а если неудобными, то, конечно, трудно. Артист проводит под юпитерами колоссальное количество времени. Но если костюмы безумно красивые, то закрываешь глаза на то, что в них неудобно двигаться.

— Раньше в Большом театре некоторые артисты специально учились носить костюмы. Максакова, например, рассказывала, как она училась носить платье Марины Мнишек со шлейфом. Вы учились носить исторические костюмы?

— Да нет. Специально я ничего не предпринимал. Мне кажется, я и так от природы умел носить исторические костюмы, а фрак мне просто идет. Но я представлял себе определенную походку. Например, каким должен быть Отелло в различных ситуациях. Когда из Венеции на Кипр к нему приезжают послы, я думал, каким образом он должен представлять свою значимость завоевателя. Такую походку, осанку, жесты я и изображал.

Мундир Хозе? Ну, не надо быть слишком одаренным человеком, чтобы представить себе, каков должен быть солдат на службе.

Не скажу, что мне было сложно, но как-то пришлось подумать о своем внешнем виде, когда я пел Паоло. Меня одели, как балетного. Ни дать ни взять — Зигфрид из «Лебединого озера». И в «Иоланте», и в Альваро я был в колете.

В костюмах я себя чувствовал свободно, кроме ужасных лат в «Отелло», в которых я выходил в берлинском спектакле. При этом они почему-то еще и плохо сгибались. И в Венской опере латы были тяжелые. Когда я поднимал руки, они почему-то подпирали под подбородок. Дышать было трудно, не то что петь. Я пытался всеми возможными способами ремешки на этих латах ослабить, чтобы они оставались на груди.

Кроме Гамбурга, где был удивительный гример, я на Западе везде гримировался сам. А в Большом театре меня гримировала

Анна Ивановна Балашова, совершенно очаровательный, мягкий, необычайно доброжелательный человек с громадным опытом, знанием традиций, которые существовали в Большом театре. С этой гримершей я и начал свою карьеру в Большом. Она в свое время гримировала и Нэлеппа, и Ханаева. И она как-то своим присутствием удивительно успокаивала меня, психа ненормального, перед спектаклем. Конечно, она не могла развеять мой страх и ужас перед сценой, но эти бушующие волны она немножко утихомиривала. Вспоминаю ее с большой любовью и благодарностью. Когда я возвращался в Россию, меня всегда гримировала Аннушка. Я был совершенно спокоен, привык к этому. Поэтому мои первые пробы грима на Западе, я так могу предположить, могли весьма удивить моих партнеров. Но они были люди мужественные и снисходительные и не показывали этого. Это уже потом, когда я научился гримироваться, я понял все их благородство.

БЛАГОДАРНОСТЬ

Моему учителю - В.М. Гаевскому, заведующему кафедрой Театроведения РГГУ, заслуженному деятелю искусств России.

Моему редактору - А.В. Смириной, театроведу, научному сотруднику музея Московского Музыкального Академического театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

Е.Г. Беляевой — филологу, критику музыкального театра.

О.В. Богословской — историку.

А.Г. Галайда - журналисту, редактору литературно-издательского отдела Большого театра России.

А.А Гордеевой — театроведу, художественному критику. Г.В. Макаровой — профессору, доктору искусствоведения. Е.Г. Недвецкой — переводчику.

М.И. Нестьевой - кандидату искусствоведения, редактору отдела музыкального театра журнала «Музыкальная академия».

Н.Ю. Никифоровой — редактору литературно-издательского отдела Большого театра России.

А.В. Парину — музыкальному критику, литератору, главному редактору издательства «Аграф», главному редактору «Большого журнала Большого театра».

СИ. Савенко — кандидату искусствоведения, певице, преподавателю Московской консерватории.

Л.Д. Рыбаковой - научному сотруднику музея Большого театра России.

Л. Шиловой - оперной певице.

Всем, кто делом, словом и помышлением помогал мне в работе над этой книгой.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....21
Глава 1. Ленинград.....26
Глава 2. Стажировка в Италии.....58
Глава 3. «Пиковая дама».....92
Глава 4. Гастроли 1964..... 108
Глава 5. Новое поколение.....131
Глава 6. «Тоска».....154
Глава 7. Несбывшаяся театральная революция.....180
Глава 8. «Отелло».....211
Глава 9. За границей.....246
Приложение. Немного о пении.....293